


وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 91 - السنة الثانية الاثنين 10 من ربيع الآخر 1430هـ 6 أبريل 2009 32 صفحة - جنيه واحد




# المخرج .. التطور الطبيعى لفن المسرح

ملف خاص

## فضل السيد إديسون على السيد المخرج

## كلمة المؤلف ليست مقدسة.. بريشت عندما يضع أسس الإخراج

## السينوغرافيا ..كيف تكون أكثر فاعلية فى تحقيق رؤية المخرج

## مخرجو الغد يستعينون برجال لا دراية لهم بالتمثيل

## الطريقة المثلى لتعامل المخرج مع فرق الأقاليم

إذا كنت تريد الإخراج لا تقرأ هذا العدد


مسرحنا
جريدة كل المسرحيين






تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د.أحمد مجاهد

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

رئيس قسم المتابعات النقدية
د. محمد زعيمه

رئيس قسم الأخبار:
عادل حسان

رئيس قسم التحقيقات :
إبراهيم الحسينى

الديسك المركزى:
محمود الحلوانى
على رزق

التدقيق اللغوى:
محمد عبدالغفور
صلاح صبرى

سكرتير التحرير التنفيذى:
وليد يوسف

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى
سيد عطية

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

•المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)

• تونس 1,00 دينار • المغرب 6.00 دراهم • الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة •الجزائرDA50 • لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار• السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس• البحرين 0.300 دينار • السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية

داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً



## سمير غانم ..صياد «إفيهات» من طراز فريد صـ7



## الديركتور .. مسئول عن كل شىء ومتهم رئيسى فى كل أزمة صـ10

## د. مدحت الكاشف يكتب.. كلمة المؤلف ليست مقدسة ولا نهائية صـ12- 13

## لوحة الغلاف



عاد بينالى بورسعيد للفن التشكيلى فى دورته الثانية أكثر قوة وحضوراً وكان نافذة واسعة لفنانى مصر التشكيليين سواء الدارسين أو التلقائيين أطلوا منها بإبداعاتهم المتميزة والمتنوعة على جمهورهم من عشاق الفن ونقاده.

البينالى الذى افتتحه اللواء مصطفى عبد اللطيف محافظ بورسعيد ود. أحمد مجاهد رئيس هيئة قصور الثقافة ضم 191 عملاً فى مجال التصوير، و 71 عملاً نحتيًا، و71 عملاً من الجرافيك و39 عملاً فى مجال الرسم، و 24 عملاً فى مجال الخزف.. ولوحة الغلاف للفنان المصور محمد إبراهيم عبد الله المصرى.

## محمد الشربينى يكتب عن الطريقة المثلى لتعامل المخرج مع فرق الأقاليم صـ14-15

## عصام السيد.. أعلم الأجيال الجديدة عيوب الإخراج ولا أعلمهم منهجى صـ13

## محاولات الإخراج النسائية التى لم يقدر لها الاستمرار صـ 31



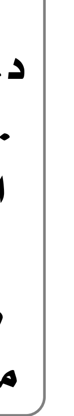
## عودة «الفرعون» تجربة جديدة فى المسرح الشعرى المهيض صـ5

## المسرح كائن له إرادته الخاصة ينثر علينا الدهشة صـ27



## عبدالرحمن الشافعى اللجوء للطقس الشعبى هو المنقذ لأزمة المسرح المصرى

## المخرج .. شهادات ودراسات وقراءات فى المسرح المصرى والعربى والعالمى.. ملف خاص صـ9 - 31





## بقيادة د. مجاهد .. المسرح المحمول يغزو صحراء مصر صـ8





مختارات العدد
من كتاب ذاكرة المسرح «المخرجون»ع (١) - الهيئة العامة لقصور الثقافة 2004

فى أعدادنا القادمة
## دراما اللامعقول ودرجات الواقعية

• فرقة المسحراتى تبدأ مساء اليوم فى تقديم مسرحية «فيفا ماما» دراماتورج وإخراج عبير على ضمن فعاليات موسم المسرح المستقل.



• صاغ عبد الرحمن الشافعى رؤيته للمسرح، مختارا تقديمها خارج خشبة المسرح الإيطالية المغلقة على ذاتها، والتى تصوغ عالمها المتكامل المتخيل داخل حدود اللوحة المحصورة بحدود برواز المسرح (البروسينيوم)، فأقام مسرحه داخل ساحة وكالة الغورى.

## توقعات بدورة «ساخنة»

# انطلاق مهرجان «العروض الطويلة».. بجامعة القاهرة

انطلقت مساء السبت الماضى فعاليات الدورة الجديدة من مهرجان «العروض المسرحية الطويلة» بجامعة القاهرة والذى يعد «الماراثون الأصعب والأهم» على مستوى المسرح الجامعى. خالد البكرى رئيس قسم النشاط المسرحى بالجامعة والمشرف العام على المهرجان قال لـ«مسرحنا» المنافسة هذا العام ستكون قوية وساخنة، وقد تم اختيار هذا الموعد للمهرجان بعد التنسيق مع إدارات النشاط المسرحى بكل كلية.

وأضاف: تتكون لجنة التحكيم هذا العام من د. عصام أبو العلا، د. عبد اللطيف الشيني، ود. محمود سامى. تتنافس على جوائز المهرجان الذى تستمر فعالياته حتى يوم 19 أبريل الجارى عروض «ليلى والمجنون» لفريق كلية التجارة تأليف صلاح عبد الصبور إخراج أمير شوقى، ديكور محمد أبو الحسن، وموسيقى أحمد مليجى، تمثيل: أحمد عبد الرضا، أحمد سامى، ياسر فيصل، فاروق قاسم، كريم عفيفى، على ربيع، محمد أسامة، سالم أحمد، مصطفى مجدى، أحمد محيى، محمود جمال، إسلام مجدى، محمد الرخ، محمد يسرى، محمد سمير، عبد الرحمن محمد، أحمد رجب، مصطفى منصور، إسلام أسامة، أحمد شاكر، هالة رأفت، نجلاء فوزى، زهرة رامى، هالة يعقوب، حسام أبو العلا، أحمد محسن، محمود شلبى، نرمين صبحى، إسراء عبد الفتاح، أحمد الشاذلى. بينما تشارك كلية «العلوم» بمسرحية «الحارس الليلى» تأليف النيجيرى فيمى أوسوفيسان، إخراج عبد الله الشاعر ديكور محمد أبو الحسن، استعراضات شريف نبيل، تمثيل: مهند حامد، باسم حسين، جورج أشرف، أحمد مايو، أحمد سيف، شريهان أحمد، شيماء على، بدرية سليمان، كريم محمد، محمود عبد السلام، محمد عبده، سامح سالم، شادى جمعة، مصطفى فاروق، وتدخل كلية «حقوق» دائرة المنافسة بمسرحية «الواغش» تأليف رأفت الدويرى، إخراج خالد حسنين، تمثيل: هدير الشريف، نادر البهنساوى، أسماء أحمد، محمود ناجى، علاء هانى، صلاح عبد المجيد، محمود حداد، أحمد فراج، مدحت إسماعيل، محمد عبد الستار، فتحى أبو العز، محمود جمال، إسماعيل مصطفى، محمد عاشور، محمود ثروت، محمد عادل، شريف نبيل، أحمد سيد، مها عثمان، أمنية العربى، شيماء صلاح، محمد عبده، عزوز أحمد، بسنت على، عبد المنعم



د. عصام أبو العلا



خالد البكرى

أحمد، شيماء محمد، أسماء حجاج، إبراهيم صابر، محمود جاميكا، نهلة عبد العزيز، عمرو الشتشاوى، نور الهدى محمد، أحمد قاسم، محمد نبيل، هيثم شرقاوى، سيد عبد العزيز، دينا، عصام أحمد، كريم كرم، أحمد صلاح، سمر صبرى، علا أحمد، محمد على، كريم محمد. تشارك كلية «الآثار» بمسرحية «حصاد الشك» لعبد الرحمن الرفاعى عن «مهاجر برسبان» لجورج شحادة، إخراج إسلام إمام، ديكور وملابس وائل عبد الله، استعراضات محمد سميح، تمثيل محمود عبد المنعم، ياسمين سمير، عماد مجدى، محمود المصرى، محمد سعد، ياسمين مكى، هايدى نجيب، هاجر عبد المنعم، هبة عبد النبى، الزهراء إبراهيم، محمد عاطف، علاء محمد، محمد محيى، مايا سعد، شريف حسنى، بينما تشارك كلية «دار العلوم» بعرض «آخر المطاف» تأليف مؤمن عبده، إخراج محمد درويش، تمثيل أحمد عبد القادر، إسلام محمد، أميرة عزت، أحمد الفار، مصطفى كردى، أسماء بكر، وتقدم كلية الإعلام مسرحية «ساعة زمن» عن رواية لأنتونيو كابيديلو، معالجة مسرحية عصام عبد الحميد، إخراج آية يوسف، ديكور محمد أبو الحسن، استعراضات أحمد فؤاد، موسيقى آية يوسف، تمثيل محمد الشريف، كريم رءوف، ليلى بركة، كريم مسعد، محمد الموجى، هشام محمد، أحمد السيد، أحمد سعد، نور مصطفى، ياسمين فرج، أحمد عبده، كريم عادل، إسلام موسى، عمرو شريف، محمد جمال، شيتوس، سمر عبد الناصر، رنا فؤاد، مروة فريد، نهى خالد، أمنية محمد.

أما كلية «التخطيط العمرانى» فتقدم مسرحية «الرجل الذى فكر لنفسه» تأليف نبيل جراند وإخراج فتحى سالم وموسيقى وديكور استعراض عمل جماعى لأعضاء الفريق، تمثيل محمد أنس، بيتر جمال، أحمد طارق، أحمد صفوت، رباب فوزى، سماح عبد الغنى، رضوى كمال، أحمد بدوى، إبراهيم محمد، عبد القادر محمد، حسام بيومى، رباب فوزى، نرمين عمر، محمد مبروك. تشارك كلية «الآداب» فى المهرجان بمسرحية «الرجل الطائر» تأليف محمود جمال، إخراج حسام الصياد، ديكور محمد أبو الحسن، موسيقى سامو، استعراضات أحمد فؤاد، أغانى أحمد سعيد، غناء سمر كمال، تمثيل: أحمد بكر، شيماء عبد الناصر، أحمد طه، ياسمين مصطفى، مصطفى الكومى، محمد فتحى، نديم الناصر، محمد جابر، شيماء رستم، أحمد إبراهيم، مصطفى الحارس، محمد حمزة، دينا، دنيا مقبول، محمد المحمدى، ياسمين طلعت، كريم عزوز، صفاء محمد، يوسف المصرى، ياسمين وافى، صفاء محمد. وتشارك كلية «اقتصاد وعلوم سياسية» بمسرحية «رحمة ونور» تأليف وليد يوسف، إخراج كمال عطية، ديكور وملابس وائل عبد الله، تمثيل: محمد حمدى، كريم الرمادى، فادى منير، محمد صلاح، محمد عاشور، محمد ماندو، عمرو عادل، أحمد مجدى، سلمى حاتم، لبنى غريب، هاجر يسرى، مروة محمد، سمر نبيل، سمر عبد المعطى، كرستين عادل. أما كلية «الزراعة» فتشارك بمسرحية «الحارة» تأليف وإخراج محمد مبروك، ديكور مصطفى حامد، موسيقى أحمد هزاع، تمثيل: أحمد عبد الصمد، معتز الأسمر، عماد يوسف، أحمد عاطف، معتز عبد الرحمن، محمد عبد المجيد، إسلام أمين، عبير عباس، هبة مجدى، هدى يسرى، محمود وصال، صلاح عبادة، أحمد الرشيدى، محمد نبوى، إيمان أحمد، ولاء محمد. وتتنافس كلية «طب بيطرى» بمسرحية «ممنوع الدخول» فكرة أحمد تمام، تأليف وإخراج أحمد عطية، ديكور وموسيقى عمل جماعى لأفراد الفريق، تمثيل: عمرو يسرى، عبد الرحمن إبراهيم، محمود عبد الدحيم، أنغام إبراهيم، هبة إسماعيل، سارة محمد، نديم عزب، محمد رضا، محمد الجارحى، محمد أسامة، محمد حيدر، شاجى الشامط، وتشارك كلية «صيدلة» بمسرحية «ثورة الموتى» تأليف أروين شو، وإخراج محمد شعبان، تمثيل: معتصم شعبان، أحمد عاصم.



حازم الصواف

## تأليف وإخراج وأداء سماء إبراهيم

# «أنا كارمن» تفوز بجائزة مهرجان الساقية للمونودراما

فاز عرض "أنا كارمن" تأليف وإخراج وأداء سماء إبراهيم بالمركز الأول فى مهرجان الساقية الرابع للمونودراما والذى انتهت فعالياته 24 مارس الماضى على مسرح قاعة الحكمة .. ويدور العرض حول أنثى تعشق الحرية والحياة والحب .. وحصل عرض "حتموت لوحدك" تأليف جورج فوزى وشادى الدالى وإخراج وأداء جورج فوزى على المركز الثانى، وفاز بالمركز الثالث "موال الغربة" تأليف ليلى عبد الباسط، إخراج رمضان خاطر، أداء .. ماهر زكى .. ويدور حول الاغتراب تكونت لجنة التحكيم من د. هانى مطاوع، د. نهاد صليحة، د. حسام الدين حسن محسب.

شاركت فى المهرجان عروض "لما خلصت الحاجات" تأليف وإخراج وأداء ياسمين سعيد وتدور أحداث العرض حول فكرة الاغتراب عن النفس وتراكم المشاعر السلبية التى



د. هانى مطاوع

تحدثها .. و"خليك بالبيت" تأليف وإخراج علاء حسن، أداء محمد حاتم ويناقش صراع الخروج من سيطرة الآخر؛ و "تياترو صاحب السعادة" تأليف وأداء سعاد القاضى، إخراج سارة كمال وسعاد القاضى

وهذا العرض تم إعداده عن مقتطفات من مدونات إلكترونية تحمل نفس الاسم وأغنيات لزياد رحبانى .. كما شارك عرض "رسالة من القلب" تأليف وإخراج أمجد إمام، أداء محمد الحداد وتدور أحداث العرض حول معاناة زوج مضطهد وعرض "لا تسدلوا الستار" تأليف محمد الأمير، أداء وإخراج على محمد السكرى ويدور حول أزمة البحث عن الراحة داخل غرفة مغلقة وعرض "عين الحر" تأليف وأداء وإخراج محمد عبد الله .. وعرض "إيه بقى؟!" تأليف باسل طه، أداء وإخراج مدحت عربان .. ويدور العرض حول مواطن تقوده هموم الوطن إلى فقدان السيطرة على عقله، وعرض "هذيانات منصور بن الجنة" تأليف على محمد سعيد، أداء وإخراج بكر أبو عراق ويناقش العرض هموم المواطن العراقى المغترب، وعرض "الرجل العذراء" تأليف وأداء وإخراج وسام المدنى .. ويناقش اللحظات التى تحمل الألم النفسى وتفصل بين اتخاذ القرار بالقتل ووقوع الجريمة، وعرض "الغرفة المريبة" تأليف نور الهدى محمد، أداء وإخراج محمد نبيل، وعرض "سعيد مستكة" تأليف مرداس فدلة، أداء وإخراج أحمد عبد الفتاح .. تدور أحداث العرض حول سيطرة الخوف على حياة إنسان و" جوة المرايا " تأليف وإخراج عبد الحميد زكريا، أداء أحمد أسامة .. و" قرب قرب مش بنهرج " إعداد وإخراج شريف شلقامى، أداء أمير وجدى، وتوقيع صغير بالحضور وآخر بالانصراف " أداء وتأليف وإخراج حسام قنديل.

محمد الحنفى

# كواليس

## د. أحمد مجاهد

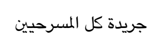
### عن الملف

يقدم هذا الملف الخاص عن المخرج درساً عميقاً فى تكوين المخرج وثقافته، وتوجهاته، وقدرته على القيادة، كما يقدم مجموعة من الدراسات والشهادات التى تعكس خبرة مبدعيها من المخرجين، وهو ما يؤكد أن المخرج لا يتكون فى فراغ ولا يستحق هذه الصفة إلا بعد أن يمتلك خبرة عريضة وعميقة فى مناحى العملية المسرحية، بداية من الدربة على قراءة النصوص المسرحية وإدراك المذاهب الجمالية التى تنتمى إليها، ومدارس الإخراج على تنوعها، فضلا عما يقف وراءها من توجهات تتعلق بالجغرافيا أو بالجمال أو بالأيديولوجيا وقبل وبعد كل هذا قدرة خاصة على الإبداع المفارق للسائد والتقليدى، فالإخراج يحتاج إلى مؤهلات - لا أعنى المؤهلات الدراسية - منها الوعى بمدارس الفن التشكيلى والسينوغرافيا، وامتلاك أذن موسيقية واعية بما تسمع، إضافة إلى فهم طبيعة الشعر وتطوره، وأهم مبدعيه، ومع كل هذا خلفية ثقافية قادرة على الوعى والهضم للمنتج الثقافى وإفرازه فى أشكال جديدة تتجاوز المألوف.

من هنا تكمن أهمية هذا الملف الذى يضع هذه الخبرات والطاقات أمام المخرجين الشباب الذين يؤهلون أنفسهم كمخرجين لأن يطلعوا على تجارب فذة فى المسرح المصرى والعربى والعالمى ليقفوا على هذه الخبرات الفنية التى اكتسبت مكانها عبر رحلة من التجريب والرغبة فى الخروج من النمذجة المسرحية.

إن هذه الرؤى والشهادات والدراسات - متجاورة - تقدم بانوراما حول عملية الإخراج المسرحى، وتكوين المخرج، والمدارس الإخراجية المختلفة لتضع شباب المسرحيين أمام واحد من أهم عناصر العملية المسرحية - إن لم نقل أهمها - وهو أحد الأدوار المهمة التى تلعبها جريدة «مسرحنا» والتى وجدت من أجلها خدمة لشباب المسرحيين فى مصر والوطن العربى.

• مسرحية الأطفال «نم نم» للمخرج ممدوح صالح يتم عرضها حاليا على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية.





• ولد إميل جرجس موسى فى 3 أغسطس عام 1939، وتخرج فى المعهد العالى للفنون المسرحية عام 1963 قسم ديكور ضمن الدفعة الأولى فى قسم الديكور بالمعهد.. وبعد تخرجه عمل بإدارة الخدمات الفنية بمصلحة الفنون.

### عروض كوميدية وتكريم 3 فنانين

# مهرجان الكوميديا الثالث يختتم فعالياته فى اللاذقية



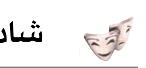
من فعاليات مهرجان الكوميديا المسرحى

اختتمت الأسبوع الماضى فعاليات المهرجان الثالث للعروض المسرحية الكوميدية، الذى تنظمه مديرية المسارح والموسيقى بوزارة الثقافة السورية سنويا باللاذقية.

د. رياض نعسان أغا وزير الثقافة السورى قال فى كلمته خلال حفل ختام المهرجان أن الفرق المسرحية فى سوريات استطاعت أن تحافظ على الخط الرفيع الفاصل بين الإبداع والإسفاف، وعبر أغا عن سعادته بالحضور الجماهيري المتميز لفعاليات المهرجان.

شهد المهرجان مشاركة عدد من العروض الكاريكاتيرية والكوميدية من سوريا ولبنان والأردن وتونس والسعودية، إضافة إلى تكريم اللبنانى الراحل حسن علاء الدين "شوشو" والراحل سعد الدين بقدونس والقصاص الشعبى حكمت محسن.

لؤى شانا مدير المهرجان.. أكد أن المهرجان يعتبر خطوة إيجابية لترسيخ هذه النوعية من الفنون فى الساحة الثقافية السورية وأشار لأهمية زيادة المشاركات العربية فى دورات المهرجان القادمة انطلاقا من أهمية المسرح فى تكوين المشهد الثقافى.


شادى أبو شادى

## بدء تطوير مسرح معهد الفنون المسرحية

بدأت قبل أيام عمليات تطوير وتحديث مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية والذى ظل مغلقاً لأكثر من ثلاث سنوات. كان مسرح المعهد قد أغلق عقب حريق بنى سويف الشهير، بواسطة لجنة تابعة لوزارة الثقافة بسبب افتقاده لإجراءات الأمن الصناعى.

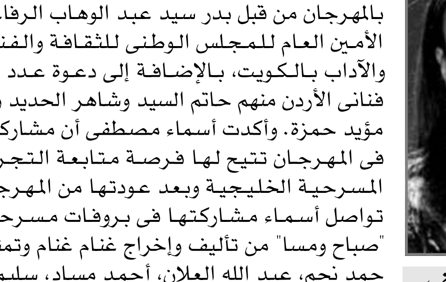

د. حسن عطية

وقال د. حسن عطية عميد المعهد لـ«مسرحنا» عملية التطوير ستستغرق أكثر من ستة أشهر، يتم خلالها إعادة بناء المسرح وتجهيزه بشكل كامل.

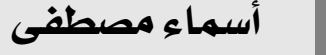
وأضاف: مشاريع التخرج لطلبة المعهد هذا العام لن تقام على مسرح المعهد، وسيتم الاتفاق فى وقت لاحق مع وزارة الثقافة لاستغلال أحد مسارحها لهذا الغرض.


آية البحراوى

## أسماء مصطفى فى مهرجان المسرح الخليجى


أسماء مصطفى

المثلة الأردنية أسماء مصطفى تشارك حاليا فى مهرجان المسرح الخليجى للفرق المسرحية الأهلية بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربى، وتقول أسماء مصطفى إنها تلقت دعوة للمشاركة بالمهرجان من قبل بدر سيد عبد الوهاب الرفاعى الأمين العام للمجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت، بالإضافة إلى دعوة عدد من فنانى الأردن منهم حاتم السيد وشاهر الحديد ود. مؤيد حمزة. وأكدت أسماء مصطفى أن مشاركتها فى المهرجان تتيح لها فرصة متابعة التجربة المسرحية الخليجية وبعد عودتها من المهرجان تواصل أسماء مشاركتها فى بروفات مسرحية "صباح ومسا" من تأليف وإخراج غنام غنام وتمثيل حمد نجم، عبد الله العلان، أحمد مساد، سليمان الزواهرة.



### فى ختام المهرجان المتوسطى لمسرح الأطفال

# جائزة ابن عروس لفرقة ومضة والتقديرية لعم صابر المصرى



فازت مسرحية على الزيبق للمؤلف والمخرج د. نبيل بهجت بجائزتين فى المهرجان المتوسطى لمسرح الطفل والذى انتهت فعالياته مؤخراً بتونس. المسرحية إنتاج فرقة ومضة للأراجوز وخيال الظل التابعة لمركز إبداع بيت السحيمى بإشراف د. حسين الجندى مدير صندوق التنمية الثقافية. وشارك بالتمثيل فيها عم صابر المصرى ومصطفى عبد العزيز الصباغ وزينب الشرقاوى وعلى أبو زيد. مصر فازت بجائزة ابن عروس كأفضل عرض إضافة إلى جائزة تقديرية للاعب الأراجوز مصطفى عثمان الشهير بعم صابر المصرى تقديراً لعطائه الفنى وخدمته للمسرح الشعبى على مدار خمسين عاماً.

شارك فى المهرجان عروض مسرحية للأطفال تمثل فرنسا، لبنان، ليبيا، البرازيل، تركيا، الجزائر، المغرب، إيطاليا، إضافة إلى مصر. وعقدت على هامش فعاليات المهرجان حلقة بحث بعنوان الخرافة ومسرح الطفل شاركت فيها مصر بورقة بحث للدكتور نبيل بهجت بعنوان "إعادة إنتاج الخرافة من خلال مسرح الطفل والأراجوز" عرض خلالها تجربة فرقة ومضة فى إحياء فنون الأراجوز وخيال الظل ومفهوم الخرافة وأثرها على الجمهور وكيفية إعادة إنتاجها من قبل الجمهور مرة أخرى. وقدمت فرقة ومضة فى المهرجان 6 عروض لعلى الزيبق فى ولايات جندوبة، ابن عروس، نابل، مرناق، تل العامرى، المروج، وحاز العمل على إعجاب الجمهور فى هذه الولايات.


د. نبيل بهجت أثناء تسلم الجائزة

# حصار كامى وماكبث يتنافسان فى مهرجان جامعة المنصورة

فى إطار مهرجان جامعة المنصورة المسرحى والمقرر إقامته فى منتصف أبريل القادم استأنفت كلية الحقوق بروفات مسرحية " الحصار " تأليف ألبير كامى، إخراج سمير العدل، ديكور محمد قطامش، ألحان رجب الشاذلى، أشعار محمد كمال مخرج منفذ محمد حسن .. بطولة أسماء السيد، محمد حسن، محمد عزت، أحمد طارق، أحمد عوض، ياسمين سرور، أنس أيمن، مدحت جلال، حازم بشير .. فيما بدأت كلية التجارة بجامعة المنصورة بروفات مسرحية " ماكبث" تأليف وليم شكسبير، ترجمة د. محمد عنانى، إخراج عادل بركات، موسيقى د. صادق ربيع .. بطولة أحمد عبده، أحمد فرج، محمود حمدى، سارة حسن، لوسى فخرى، محمود الدياسطى، محمد يحيى، كريم رفعت، سامى البنا، عصام فرج الله، أحمد جلاله، زينب الكردى .. وتشارك كلية الآداب بمسرحية " دائرة الطباشير القوقازية " تأليف برتولد بريخت، موسيقى محمد أسامة، ديكور محمد قطامش، بطولة شيماء محمد ومعتز الشافعى، وأمل سعد، وخالد عبد السلام، وأحمد فهمى، وأمانى محمد، وإسراء عاطف، وعمرو جمال، وشروق عبد القادر، وأحمد صبرى إخراج السعيد منسى. كما يجرى فريق مسرح كلية الزراعة بجامعة المنصورة بروفات مسرحية "الأخوة كرامازوف" استعدادا للمشاركة فى مسابقة مهرجان المسرح الجامعى لعام 2009 عن نص ديستوفيسكى، إعداد وإخراج علاء نصر، ديكور م.أحمد سعد .. بطولة محمد إبراهيم، أيمن شهاب، ماجدة غازى، محمد على، أحمد الليثى، ياسمين محمد، مريم، عبد الله شرف، محمد عطية، على عاصى، أحمد سمير، أحمد فرج، محمود هارون .. وت ارك كلية الهندسة بمسرحية " سمك عسير الهضم " من تأليف إيمانويل جريتش، وإخراج تامر محمود .. وتشارك كلية العلوم بمسرحية " الحياة حلم " تأليف كالديرون دى لا باركا، ترجمة صلاح فضل، إخراج محمد منسى.

عادل بركات

محمد الحنفى

## «جنرال بكره» تفتتح.. مسابقة التمثيل الكبرى بجامعة عين شمس

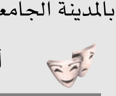
تبدأ خلال هذا الأسبوع فعاليات مهرجان «مسابقة التمثيل الكبرى» لجامعة عين شمس، وهو العام الثانى للمسابقة بعد تحولها إلى مهرجان تصاحب فعالياته نشرة فنية متخصصة.

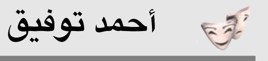
عرض فى الافتتاح مسرحية «جنرال بكره» عن نصوص «بكره» لمحمود الطوخى، و«كلنا عايزين صورة» للينين الرملى، و«مانحلمش» لمحمود جمال، والعرض يقدم على هامش المهرجان، وهو بطولة جماعية لطلبة من قسم الدراما والنقد المسرحى بكلية الآداب ومن إعداد وإخراج الطالب رامى عبد المقصود.

تتنافس على المركز الأول عشرة عروض مسرحية هى: «أنت حر» للينين الرملى، إخراج محمد نجاتى وتقدمه كلية التمريض، و«الشخص» لألفريد فرج يخرجه لكلية طب أسنان محمد نصرت، ولفريدريش دورينمات تقدم كلية التجارة مسرحية «زيارة السيدة العجوز» من إخراج محمد جبر، وتقدم كلية العلوم مسرحية «إكليل الغار» لأسامة نور الدين من إخراج محمد الظايط، أما كلية هندسة فتقدم مسرحية «مازال يحلم» لعبد الله الطوخى، ويخرجها مصطفى وحيد، وتقدم كلية الألسن مسرحية «جواز على ورقة طلاق» لألفريد فرج من إخراج عمرو قابيل، وكلية التربية تقدم مسرحية معدة عن رواية «أحدب نوتردام» لألكسندر ديماس تحت نفس العنوان من إخراج محمد صلاح الدين، وكلية الطب تقدم مسرحية «مؤتمر غسيل الأدمغة» لبريخت من إخراج أسامة فوزى، ومن تأليف وليم شكسبير تقدم كلية الآداب مسرحية «الملك لير» إخراج تامر كرم، وتختتم العروض المسرحية بعرض لكلية الحقوق،الحاصلة على جائزة المهرجان العام السابق كتقليد ثابت للمهرجان، وعرض هذا العام هو «هاملت» لوليم شكسبير من إخراج محمد الصغير.

يقام حفل ختام المهرجان وتوزع الجوائز يوم الاثنين 20 أبريل القادم على مسرح جامعة عين شمس بالمدينة الجامعية.

تامر كرم




أحمد توفيق

• مسرح الغد للعروض التراثية يشهد خلال أيام افتتاح مسرحية «الغولة» للمؤلف بهيج إسماعيل والمخرج مصطفى طلبة.

● فى مشهد تراجيدى مفجع سقط الفنان حافظ أحمد حافظ فوق خشبة المسرح بقصر ثقافة بنى سويف وهو يضع اللمسات النهائية لعرضه المسرحى الأخير (القاهرة80)







## مخرجه يراهن على أن يكون «نقلة» للجميع

# تساؤلات القوة والقانون.. يطرحها «السلطان الحائر» على «ميامى»

عام كامل من البروفات والتأجيلات.. ارتفع الستار بعده عن العرض المسرحى «السلطان الحائر»، وهو العرض الذى راهن مخرجه عاصم نجاتى على أن يكون «نقلة» لكل المشاركين فيه بما فى ذلك نجوم العمل محمد رياض وحنان مطاوع ومفيد عاشور.. وصولاً إليه شخصياً.

العرض أعده نجاتى عن نص لتوفيق الحكيم سبق وقدمه المخرج فتوح نشاطى قبل أكثر من نصف قرن ولعب البطولة وقتها محمد الدفراوى وسميحة أيوب وفاخر فاخر.

يقول عاصم نجاتى: فى اليوم الأول كنت متوتراً وكأننى أخرج للمرة الأولى، وقد حضر ليلة الافتتاح الكاتب لويس جريس، ود. يحيى الجمل والكاتب الكبير أنيس منصور الذى قال لى جملة لن أنساها «آن الأوان أن نرى فى مصر مسرحا بهذا الشكل».

وأضاف نجاتى: الكل تعب على مدار عام كامل، ليخرج العمل بهذا الشكل، وأعتقد أن حنان مطاوع مكسب حقيقى للمسرح المصرى، أما رياض فلا يحتاج للحديث عن قدراته.

وواصل ضاحكاً: حقق العرض فى ليلته الأولى إيرادات جيدة أسعدتنا جميعاً، وفوجئنا بعد ذلك بـ«موتور» الستارة البريمو يتعطل فقلنا جميعاً «الحمد لله أن العين جاءت فى الستارة».

وأشار عصام إلى أن النص فى جوهره «سياسى محض» والفنان الذى لا يقدم عملاً يحمل وجهة نظر فيما يدور حوله ليس فناناً حقيقياً، ونوه عاصم بدور الناقد على أبو شادى الذى لولا وجوده على رأس جهاز الرقابة لما خرج العمل للنور بحسب تعبير نجاتى.

وأنهى عاصم كلامه بالإشارة إلى مشهد «المزاد» الذى أضافه لـ«سلطان» توفيق الحكيم فى طبعة 2009 قائلا: القوى العالمية لن تتركنا فى حالنا.

من جانبه وصف النجم محمد رياض «السلطان الحائر» بأنها من أجمل ما كتب توفيق الحكيم وقال إنه طالما حلم بتقديم هذا العمل عندما كان طالباً بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

وأضاف رياض: كونى قارئاً جيداً لأدب توفيق الحكيم سهل على كثيرا الدخول إلى عالمه وتفهم شخصياته، أما أصعب ما فى الأمر فهو المقارنة الواردة مع النجم الكبير محمد الدفراوى الذى قدم الدور ذاته قبل فترة طويلة، إضافة إلى الطبيعة الذهنية لأعمال الحكيم.

### نجاتى: لولا وجود أبو شادى على رأس جهاز الرقابة لما خرج العمل للنور



ووصفت حنان مطاوع نفسها بأنها أحد عشاق مسرح الحكيم وبسببه حولت من علمى لأدبى عندما كانت تدرس فى الثانوية العامة.

وقالت حنان: عندما كلمنا دكتور عاصم عارضاً على العمل فى مسرح الدولة كنت مشغولة بأعمال أخرى فاعتذرت له، وفى نهاية المكالمة سألته عن النص فأخبرنى أنه «السلطان الحائر» فقلت له إنى سأقوم بهذا الدور تحت أى ظروف.

وأضافت: الشخصية مجردة بلا اسم كبقية شخصيات المسرحية وهى لـ«غانية» مثقفة يلوك الناس أخبارها بدون سند.

وكشف محمود سامى مصمم ديكور وملابس العمل عن أن الديكور تم تصميمه فى البداية ليناسب مسرح السلام حيث كانت المسرحية ستقدم هناك، وعندما انتقلت إلى ميامى تم الاستغناء عن بعض أجزاءه لأن خشبة مسرح ميامى أصغر.

وعن موسيقى العمل قال الملحن هشام طه إنه استوحى تيمتها الأساسية من موسيقى ألف ليلة على اعتبار أن القصة بأكملها حدوتة تحكيها شهرزاد، ولأن زمن العمل غير محدد تعمد الخلط بين أكثر من فكرة موسيقية. وقال طه: فى بداية العمل قدمت تيمة «أربعة على خمسة أو ثمانية على عشرة» وهو مود موشحات ومنه انتقلت إلى لحن حديث ووجدت صعوبة فى لحن أغنية «الله يعطيك العافية» لأنها «شبه كوميدية» وصعوبتها فى أنها تختصر مشاهد عديدة من العمل الأصلى الأمر الذى يشهد بعبقرية الإعداد.

وأضاف: كنت حريصا على حضور البروفات والاقتراب من أبطال العمل، وأذكر أنى أثناء إحدى البروفات قمت بتغيير لحن أغنية النهاية بالكامل مرتين بسبب ما اكتشفته من معان أثناء مشاهدتى للبروفة.


مرام سعيد

## تجربة جديدة فى المسرح الشعرى.. المهيض:

# «عودة الفرعون».. مقاربة للواقع من بحر «المتدارك»

أعرب الناقد د. حسام عقل عن سعادته بمقاربة جديدة لمبدع من جنس أدبى وصفه بأنه مهيض وهو المسرح الشعرى.

وقال عقل فى الندوة التى عقدت بنقابة الصحفيين لمناقشة المسرحية الشعرية «عودة الفرعون» لمؤلفها د. مصطفى عبد الغنى: واجه المسرح الشعرى بداية متعثرة، ومازال المنتج العربى منه محدوداً رغم حاجتنا الماسة له.

وانتقل عقل إلى «عودة الفرعون» ليقول: النص بدأه مؤلفه بتحديد للمرجعيتين الزمانية (أغسطس 2006) والمكانية (ميدان رمسيس) مستهلا نصه بالراوى وهو يمشى نحو الجمهور متثاقلا تبدو عليه الحيرة الأمر الذى يشير لافتقار البوصلة، كما أشار للإزاحة غير الكريمة للملك الذى كان عظيما مع ما يرمز إليه ذلك، واختار أن يصف مكان وصول التمثال (بالمثوى) مما يدل على سيادة أجواء الانقباض والتطير.

وأضاف عقل: السائق البسيط للمقطورة التى حملت التمثال استخدمه المؤلف لتأكيد انحسار المهابة عن رمسيس وجسد النص أزمة الهوية (رمسيس غاب وذاب.. أصبح ضيفاً لشوارع شتى مجهولة) والإحالة واضحة لأزمة الهوية ولأن المؤلف عرك الميديا جيداً ويعرف خطورة الدور الذى تلعبه بتصديرها لوجوه ينبغى أن تؤخر وإلقائها ظلالاً على أخرى يجب أن تتصدر المشهد، ويتحدث النص عن أثر الميديا قائلا: (أين رمسيس... حتى الآن لم نره منذ سنوات لا فى النايل سات العربية ولا فى الهوت بيرد الغربية).

وتابع: النص حوى إسقاطاً على الواقع الحالى فى قوله (هل يذكر أحد منا باخرة سلام من يعرف قاطرة الموت) وكذا نزول رمسيس ونفرتارى زوجته واندساسهما وسط الجماهير. كما يشير إلى خصوم الداخل تحت عنوان (روم الداخل)، وعلى المستوى الإيقاعى اختار المؤلف تفعيلة المتدارك ليعطى نوعاً من التدفق الحركى للنص حتى إن العرب القدامى كانوا يسمون هذا البحر بركض الخيل.

وختم د. حسام عقل كلامه قائلا: إن مسرحية (عودة الفرعون) جاءت عملاً درامياً فى المقام الأول إضافة لخصوصية النص الشعرى، كما جاءت كشهادة على العصر وحوت إسقاطاً على الواقع رغم بعض الملاحظات كاضطراد الحدث الفرعى عن الحدث الرئيسى.

الناقد محمد عبد الحافظ ناصف تحدث عن النص قائلا: تعامل المؤلف مع حدث واقعى وغلفه بفانتازيا ما، وهو ما يذكرنا بالمسرح الإسبانى الذى تشيع فيه هذه الطريقة.

وأشار إلى أن النص قدم فضاءات لخيال القارئ بعضها لم يكن مكتملاً لكنها أعملت ذهن القارئ، كما أن المسرحية طرحت رؤية إخراجية فى الجزء المعنون بالفذلكة التاريخية لكن ليس ضروريا على المخرج أن يلتزم بها.

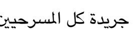
وأضاف ناصف: يثير النص فكرة تبدأ من عنوانه (عودة الفرعون)، هل هى عودته للتاريخ أم عودته لنا نحن أو للبر الغربى، إن المسرحية تطالب بهذه الأخيرة ولكنه ليس للفرعون رمسيس ولكن لفرعون آخر! بينما رمسيس يفتقده الناس فى الميدان، أظن أن هذه الفكرة هى ما ستحتاج لفك شفراتها من قبل المخرج الذى سيتصدى لإخراج النص.

وتحدث الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا فى النهاية ليقول: عنوان النص «عودة الفرعون» يحيل القارئ لتفسيره كيفما شاء عن طريق المزاوجة بين فرعون الأمس الذى سيعود لمكانه الأصلى وفرعون اليوم الذى لا يحتمل رمزاً لأن الكاتب أشار إليه فى النص وهذه المزاوجة يمكن أن تساء فى إعطاء التفسير، أما الارشادات المسرحية التى كتبها المؤلف فى أسلوب قديم يعود إلى ما قبل ظهور وظيفة المخرج. وأضاف: البناء الفنى للمسرحية جاء محكماً رغم طوله والمسرحية تتدرج تحت عنوان «الفصل الواحد» ففيها وحدة فى الحدث والمكان وحتى شخصياتها يمكن أن تكون واحدة، هذا الأمر يجعلنا نقول بأن معيار الطول والقصر فى المسرحية ليس مهماً مثلما أنه ليس مهما أيضا فى القصة القصيرة.

د. حسام عقل ود. مصطفى عبدالغنى ومحمد ناصف أثناء الندوة


محمد عبد القادر


● صندوق التنمية الثقافية قرر استمرار تلقى طلبات الفرق المسرحية المستقلة لتمويل مشروعات العروض المتميزة.



مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

• عاش عبد الستار الخضرى عمره المهدر، كما كان يحس، والخاطف، كما يبدو لنا الآن، فيما يمكن أن نسميه: الدرجة القصوى للوجود، أعنى أقصى القدرة وأقصى العجز معا.



## نصوص عربية وعالمية

# إدارة المسرح أعدت "الخطة النهائية" لـ "86 فرقة أقاليم"

انتهت الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة من إعداد الخطة النهائية لفرق الأقاليم المسرحية والتى يصل عددها إلى 86فرقة مسرحية ما بين قوميات وقصور وبيوت.

وتتابع لجان المتابعة التى شكلتها إدارة المسرح حاليا بروفات هذه العروض تمهيدا للبدء فى مرحلة الإنتاج، بعد التأكد من جدية العمل والتزام المخرجين ومديرى المواقع بالضوابط الجديدة التى وضعتها إدارة المسرح مؤخرًا.

المخرج عصام السيد مدير عام المسرح بهيئة قصور الثقافة، قال إن خطة هذا العام تشهد تنوعا فى العروض التى تقدمها الفرق ما بين نصوص من المسرح العالمى وأعمال لكتاب المسرح المصرى والعربى، حيث تقدم فرقة دمياط القومية "المواطن مهرى" للمؤلف وليد يوسف، وإخراج سمير زاهر، و"الطوق والأسورة" عن رواية ليحيى الطاهر عبد الله، إعداد محمود عبد الله، وإخراج فوزى سراج لفرقة سوهاج القومية، ويقدم المخرج أحمد عبد الجليل "أوبريت شهرزاد" لعزيز عيد بفرقة الشرقية القومية بينما تقدم قومية البحيرة مسرحية "بيانولا" لمحمود دياب إخراج عبد المقصود غنيم، وتعرض قومية العريش "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس، إخراج السيد الحسينى، وفى الفيوم تقدم الفرقة القومية "اللى بنى مصر" لمحسن مصيلحى، والمخرج يس الضوى و"الهلالية" لقومية الأقصر وتأليف يسرى الجندى، والمخرج عماد عبد العاطى، و "الزير سالم" لألفريد فرج، والمخرج حمدى حسين، وتقدمها قومية المنوفية، ولمحمود دياب أيضا، وتقدم قومية كفر الشيخ الهلافيت من إخراج حسن أحمد فرو، وفى الإسماعيلية تقدم الفرقة القومية "شمشون ودليلة" لمعين بسيسو، إخراج رشدى إبراهيم و"حكاية شعب كويس" لمحمود الطوخى إخراج سمير العدل لقومية السويس، ومن تأليف نجيب سرور تقدم قومية أسوان "آلو يا مصر" إخراج فوزى فوزى، و "عالم على بابا" لنبيل بدران وإخراج أحمد البنهاوى لفرقة بنى سويف القومية، و"على الزيبق" ليسرى الجندى، إخراج على سعد، وفى أول أعمالها تقدم فرقة 6أكتوبر القومية "أمير الحشاشين" لأبو العلا السلامونى، والمخرج سامى طه، بينما يقدم المخرج سامح الحضرى "أوبرا الثلاث بنسات" لبريخت وفى المنيا تقدم الفرقة القومية "سيرة شحاته سى اليزل" لسمير عبد الباقى والمخرج السعيد حامد.

وفى فرق قصور الثقافة تقدم فرقة قصر أبو تيج "العمدة هانم" لأحمد هاشم، وإخراج همام تمام، و "مينين أجيب ناس" لنجيب سرور، وإخراج أسامة عبد الرءوف، بقصر كوم أمبو، ويقدم قصر شبرا الخيمة "المليم بأربعة" لأبو العلا السلامون، والمخرج محمد الخولى و"أرض لا تنبت الزهور" لمحمود دياب، والمخرج أحمد السروجى لقصر المحلة الكبرى، وفى قصر المنصورة يقدم المخرج السعيد منسى "الملك لير" لشكسبير، و"عرس كليب" لدرويش الأسيوطى، والمخرج خالد أبو ضيف لفرقة قصر ساحل سليم، ومن تأليف لويجى برانديللو، يقدم المخرج وصال عبد العزيز ست شخصيات تبحث عن مؤلف لقصر سيدى جابر، وفى الفيوم تقدم فرقة صلاح حامد المسرحية "درب عسكر" تأليف محسن مصيلحى، وإخراج عادل حسن.

"والرجل اللى أكل وزة" لجمال عبد المقصود، والمخرج شاذلى فرح لقصر غزل المحلة، ويقدم قصر طنطا "تاجر البندقية" لشكسبير، وإخراج سيد فجل، و"ماكبث" لفرقة قصر أبنوب، وإخراج عادل بركات، و"سعد اليتيم" لقصر 6أكتوبر، وتأليف محمد الفيل، وإخراج محمد سمير حسنى، ويقدم قصر المطرية مسرحية "المحاكمة" ليسرى الجندى، وإخراج عمرو حسن.

وتعرض فرقة قصر الأنفوشى رائعة فيكتور هوجو "البؤساء" من إخراج عبد السلام عبد الجليل، إضافة إلى "رطل لحم" لإبراهيم حمادة، وإخراج أيمن الخشاب لفرقة قصر كفر الدوار.

وفى قصر أبو كبير يقدم المخرج وفيق محمود "أيوب" لفاروق خورشيد، وبالعربى الفصيح للمؤلف لينين الرملى، وإخراج محمد لطفى لقصر الزقازيق.

فرقة قصر التذوق تقدم "القرد كثيف الشعر" ليوجين أونيل، من إخراج جمال ياقوت، وفى قصر روض الفرج يقدم المخرج مجدى عبيد "ماسك الهوا بإيديا" لحمدى عيد، و"سكة السلامة" لسعد الدين وهبة، إخراج يوسف عبد الحميد، لقصر المحمودية، ويقدم قصر حسن فتحى "يا ما فى الجراب" لصالح سعد، من إخراج يسرى السيد، ومن تأليف محفوظ عبد الرحمن يقدم قصر فاقوس مسرحية "حفلة على الخازوق" ذخراج محسن شهبور، و"ترنيمة السبع سنوات" لخالد توفيق وإخراج حسين عز الدين لفرقة قصر بورسعيد ويقدم قصر برج العرب مسرحية "قصة حب" لناظم حكمت وإخراج عادل شاهين، و"حكاية من الصعيد" لقصر دسوق، وتأليف خالد حمزة، وإخراج سمير القريعى.

والوحوش لا تغنى لممدوح عدوان إخراج سمير الخليلى لفرقة قصر ببا، وفى فرقة "فلاحين المنصورة" يقدم المخرج عمرو قابيل "أدهم الشرقاوى" لنبيل فاضل.

أما فرق بيوت الثقافة فتقدم هذا العام 40عرضًا مسرحيًا هى "ضل راجل" لأسامة البنا، وإخراج هشام القاضى، لفرقة بيت قوص، و"مآذن المحروسة" لأبو العلا السلامونى، والمخرجة عزة الحسينى، لفرقة بيت ثقافة سنورس وتقدم فرقة طوخ "اتفرج يا سلام" لرشاد رشدى، إخراج محمود عطية و "باى باى يا عرب" لنبيل بدران، إخراج عصام رمضان، و"فى بيت صدفا" يقدم المخرج محمد حلمى فؤاد "الأستاذ" لسعد الدين وهبة، و"الحرام" لأحمد الصعيدى" وإخراج يوسف النقيب لفرقة "بيت بركة السبع" و "ملك الشحاتين" لنجيب سرور، إخراج محمد فتحى لفرقة بيت بداوى، ومن تأليف مجدى الجلاد تقدم فرقة الباويطى "مصيلحى لا يشكر الظروف" للمخرج على خليفة، وفى بيت المنيرة الغربية تقدم مسرحية "البطل" لعبد الغفار مكاوى، إخراج فكرى سليم و"ست الملك" لسمير سرحان، إخراج صبرى حسانين لبيت زفتى، و"ألعاب مصرية" تأليف صلاح متولى، إخراج محمد المالكى لفرقة بيت أخميم.

وفى بيت المنشأة يقدم المخرج محمد شحات مسرحية "شاهد ملك" لبهيج إسماعيل، و"الأراجوز" لسليم كتشنر، إخراج محمد بحيرى لفرقة بيت شبين القناطر، بينما يقدم المخرج محمد ربيع مسرحية "الحياة حدوتة" لمحمد أمين، بفرقة بيت بهتيم.

"شفيقة ومتولى" لشوقى عبد الحكيم، إخراج هشام إبراهيم تقدمها فرقة سرس الليان، ومن تأليف ماكس فريش يقدم بيت مصطفى كامل مسرحية "مشعلو الحرائق" إخراج محمد مرسى و"العربة" لسليم كتشنر، إخراج عباس أحمد لفرقة بيت السلام.

ويقدم بيت أحمد بهاء الدين "قولوا لعين الشمس" لنجيب سرور، إخراج أشرف النوبى، ومن إخراج عزت زين تقدم فرقة بيت طامية مسرحية "اتنين فى قفة" تأليف ألفريد فرج، والملك هو الملك لسعد الله ونوس، إخراج محمد توفيق لبيت الدلنجات.

وفي بيت الفشن تعرض مسرحية "فوت علينا بكره"، لمحمد سلماوى، إخراج محمد دياب، بينما يقدم بيت ديرمواس "يا آل عبس" لصلاح عبد السيد، إخراج أسامة طه، و"المهرج" لمحمد الماغوط ، إخراج مصطفى هلال لفرقة بيت قويسنا.

وفى بيت رأس سدر يقدم المخرج مسعد الطنبارى مسرحية "بيت جحا" لفتحى فضل، "ودستور يا أسيادنا" لمحمود الطوخى، إخراج محمد كمال، "الشبة" لفرقة بيت ثقافة طهطا، و"امرؤ القيس فى باريس" لعبد الكريم برشيد، من إخراج علاء مطر لبيت قلين، و"شيرين وفرهاد" لناظم حكمت إخراج محمد على محمود لبيت فوة، و"آه يا ليل يا قمر" لنجيب سرور، إخراج أحمد أبو عميرة القاسمى لفرقة بيت أبو كبير، وفى بيت ثقافة بيلا يقدم المخرج حسن عباس مسرحية "الظاهر بيبرس" تأليف د. عبد العزيز حمودة، وفى بيت القبارى تعرض مسرحية "أنت حر" للمؤلف لينين الرملى، إخراج محمد الزينى وفى بيت القنطرة شرق يقدم المخرج محمود طلعت مسرحية "الهلافيت" لمحمود دياب.

وفى بيت مغاغة يقدم المخرج أحمد عبد الوارث مسرحية "ياسين" للمؤلف أحمد أبو خنيجر، ومسرحية "العجوز والضابط" و "المليونير" لسليم كتشنر، وإخراج رجائى فتحى لفرقة بيت جرجا و"الفاضى يعمل قاضى" لدرويش الأسيوطى، إخراج عبد الفتاح قدورة لبيت أبو قرقاص، و"يا بهية وخبرينى" لنجيب سرور من إخراج جمال مهران لبيت الشيخ زويد، ومن إخراج محمد العدل، تقدم فرقة بيت السادات مسرحية "ماريا" و "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس، وإخراج إبراهيم المهدى لفرقة بيت كفر شكر.

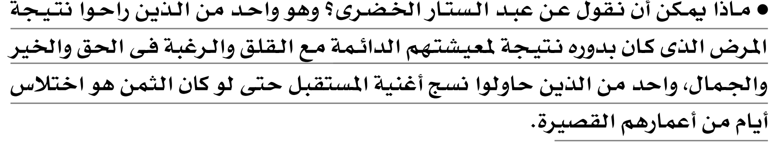
ويقدم المخرج أحمد عجيبة "فرح العمدة" للمؤلف رجب سليم لفرقة بيت بورفؤاد، و"فى بيت الملك فيصل" يقدم المخرج منصور غريب مسرحية "الفاضى يعمل قاضى" أيضا ويقدم بيت ثقافة منفلوط مسرحية "البطل" للمخرج عبد الرحمن المصرى.




عادل حسان

• مسرح الحمراء يشهد حاليا تقديم مسرحية «دون كيشوت» للمخرج مانويل جيجى وتمثيل مصطفى الخانى وسوسن أبو عفار.





● ماذا يمكن أن نقول عن عبد الستار الخضرى؟ وهو واحد من الذين راحوا نتيجة المرض الذى كان بدوره نتيجة لمعيشتهم الدائمة مع القلق والرغبة فى الحق والخير والجمال، واحد من الذين حاولوا نسج أغنية المستقبل حتى لو كان الثمن هو اختلاس أيام من أعمارهم القصيرة.





# «بنات ترالم لم».. أربعة أحلام على خشبة "ليسيه الحرية"

4بنات.. خطفن الأنظار، وكن.. فاكهة العرض المسرحى "ترالم لم" الذى غامر مخرجه ومنتجه بتقديم أربعة وجوه جديدة إحداهن بنت المنتج والأخرى بنت بطل المسرحية النجم سمير غانم.

"مسرحنا" التقت بنات "ترالم لم".. هنادى عبد الخالق ونور قدرى وبسمة محيى زايد وإيمى سمير غانم، بعد ليلة عرض اختتمها صوت تصفيق الجمهور بحرارة.. ليتحدثن عن التجربة، وكواليسها، وطبيعة العلاقة بينهن وبين نجوم العمل ومخرجه د. هانى مطاوع.


حازم الصواف


إيمي سمير غانم

سهرة بنت ترالم لم
الأصغر سنًا والأكثر ثورية

## إيمى سمير غانم: كنت مرعوبة لأنى "باتكسف من بابا"

إقدامها على تجربة التمثيل كان مفاجأة لوالدها النجم سمير غانم، الذى طالما أخبرته أنها لا ترغب فى دخول هذا المجال وفضلت عليه دراسة البيزنس فى الأكاديمية البحرية.

تقول إيمى سمير غانم: عندما أقنعنى د. أشرف زكى بفكرة التمثيل ورشحنى للعمل معه اندهش والدى جدًا. وأضاف: محيى زايد هو الذى رشحنى للعمل، وعندما أخبر والدى قال له "قل لها أنت" فاتصل بى ورحبت بعد تفكير قصير لأنى رغم أنى كنت قد قررت أن أبدأ بعيدًا عن والدى ووالدتى، إلا أنى وجدت أنه من الغباء أن يتمنى أى وجه جديد الوقوف أمام سمير غانم وأرفض أنا.

وأعتبرت إيمى أن "ترالم لم" بداية قوية بالنسبة لها على المستوى الاحترافى حيث تلعب دور "سهرة" بنت "ترالم لم" الصغرى والأكثر جرأة وثورية رغم صغر سنها. وتقول: فى البداية كنت خائفة جدًا لأنى "باتكسف قوى من بابا" لكنى فى الوقت نفسه اطمأننت لوجوده إلى جوارى، وكذلك الفنان غسان مطر ومحمد محمود وهما من "أصدقاء والدى" المقربين وأنا أحبهم جدًا خصوصًا محمد محمود. وأضافت: تعلمت الكثير من المخرج د. هانى مطاوع ولا أستطيع أن أوفيه حقه مهما قلت، فقد علمنى كيف أتحرك وأمثل على المسرح، وهو الذى وجهنى لتقديم ألوان أخرى غير الكوميديا حتى أصقل قدراتى كممثلة. وتابعت: رأى د. هانى شجعنى على قبول تجربة "فيديو" مختلفة فى رمضان القادم تحمل طابعًا دراميًا اجتماعيًا مختلفاً تمامًا عن دورى فى "ترالم لم". وضحكت إيمى وهى تقول: تسمى "هنادى" الأم الحنون لأنها تحتضننا وتساندنا فنيًا أثناء العمل باعتبارها معيدة فى المعهد ولديها خبرة كبيرة. أما نور فتقول إيمى عنها: كانت صديقتى قبل العمل، وبعده أصبحت شقيقة لى، وبسمة مجتهدة جدًا وربنا يوفقها. وكشفت إيمى عن اكتسابها للثقة التى تلزمها بالاستمرار فى مشوارها كممثلة بعد أن كانت مرعوبة من هذا المجال.

بدرية بنت البواب رغم أن والدها المنتج

## بسمة محيى زايد: دورى "مشهد واحد وتعبت جدًا لإضفاء الكوميديا عليه"

بدأت بسمة زايد لعبة "التمثيل" أمام كاميرات الفيديو وعندما غامر والدها بافتتاح مسرح بينما يقفل الآخرون مسارحهم قررت أن تغامر هى الأخرى بالوقوف على خشبة المسرح.

تقول بسمة" ألعب دور "بدرية" ابنة البواب التى تحلم بأن ترى بعينيها نجوم الغناء والفن الذين تراهم فقط عبر الشاشات وهى شخصية ذات بعد كوميدى لطيف.

وتضيف: رشحنى والدى للنجم سمير غانم الذى وافق على منحى فرصة العمل معه، رغم أنى لا أشاركه أى مشهد وأظهر فقط فى أول ربع ساعة.

وكشفت بسمة عن سعادتها بالتجربة رغم أنها لم تكتمل بالوقوف أمام سمير غانم، وقالت إن العمل فرصة حقيقية لها فى بداية مشوارها الفنى. وتمنت بسمة أن تتاح لها فرص أخرى على نفس المستوى وأن تمتاز بذلك "الجو" الرائع الذى ساد كواليس "ترالم لم" خصوصًا الزميلات إيمى ونور وهنادى واللاتى لم يبخلن على بالمساندة المعنوية طوال البروفات وأثناء العرض. ووصفت بسمة النجمة ندى بسيونى بأنها "فنانة محترمة" مشيرة إلى مساندتها الدائمة لها فى المشهد الذى يجمعهما.


بسمة زايد

مشاهد بنت ترالم لم أكاديمية على خشبة قطاع خاص

## هنادى عبد الخالق: اكتشفت فى سمير غانم "صياد إفيهات رهيب"


هنادى عبدالخالق

خبرتها ودراستها الأكاديمية ساعدت "هنادى عبد الخالق" على التألق فى دور "مشاهد بنت ترالم لم" خفيفة الظل التى يعوق فقر والدها حلمها بالزواج فتقع فريسة للإدمان وتمر شخصيتها بعدة تحولات. تقول هنادى: سمير غانم هو نجمى المفضل الذى لم أكن أحلم بالعمل معه، والذى تخوفت من الوقوف أمامه عندما تم ترشيحى لدور ابنتة فى المسرحية، وعندما اقتربت منه اكتشفت أنه إنسان رائع بقدر ما هو نجم وفنان كبير.

وتعترف هنادى بأنها واجهت مشكلة كبيرة فى البداية حيث كانت تضحك بشكل لا إرادى عندما يرتجل سمير "إفيه" ويفاجئها به على المسرح، ومع الوقت أصبحت أكثر قدرة على ضبط نفسها. ووصفت هنادى مخرج العمل د. هانى مطاوع بأنه "أستاذها الأول" فى المعهد وتقول عنه: د. هانى منظم جدًا ويجمع بين القدرة الأكاديمية والخبرة الطويلة فى صناعة عروض ناجحة ومميزة وقدمت هنادى شكرًا خاصًا للماكييرة سحر الشرقاوى التى تبذل حسب تأكيدها مجهودًا كبيرًا كل ليلة خصوصًا وأن ماكياج كل واحدة من البنات مختلف عن الأخرى لاختلاف "الكاركترات" اللواتى يقدمنها.

نور قدرى

فرجة بنت ترالم لم وصفت د. هانى مطاوع بأنه "خفيف الظل"

## نور قدرى: أصعب ما فى التجربة اللعب مع "ملك الارتجال"

تلعب "نور قدرى" دور "فرجة" ابنة "ترالم لم" الكومبارس الذى يجد نفسه فجأة مديرًا لقناة فضائية —على الورق طبعًا —وهى الشخصية التى تصفها نور بأنها رومانسية وحالمة ولكنها فى الوقت نفسه معقدة نسبيًا بسبب انفعال والديها وتتأرجح تصرفاتها بين الجبن والشجاعة المحسوبة. تقول نور قدرى: بالطبع تمثل تجربة العمل أمام نجم كبير مثل سمير غانم محطة هامة فى حياتى، وهى مغامرة فنية أسعدتنى جدًا. وأضافت: تضم المسرحية العديد من المواقف الكوميدية ومعظم الوقت تعتمد على الارتجال، وهو ما يستدعى الحضور الذهنى والتركيز التام خصوصًا أنك تلعب أمام ملك الارتجال المسرحى سمير غانم .

نور كانت قد رشحت قبل سنوات لمشاركة سمير فى مسرحية "أنا ومراتى ومونيكا" لكن "لم يحدث نصيب" على حد تعبيرها.

وتقول: استفدت من سمير جدًا، وتجاوزت رهبة الوقوف أمامه بسرعة ويسر لأنه "لطيف جدًا" وقادر على احتواء جميع من يعمل خاصة الشباب ولا يبخل بخبرته على أحد، ولا يتوقف عن إبداء ملاحظاته والتى تكون عادة فى محلها. وعن مخرج العرض قالت: يمتلك الدكتور هانى مطاوع خبرة استثنائية فى توجيه الممثل، وقد تعلمت منه أثناء البروفات الكثير من أسرار "حرفة" تقديم الشخصية على المسرح وما لا يعرفه الكثيرون هو أن هذا الأستاذ الأكاديمي خفيف الظل إلى درجة لا تصدق. وحول أصعب مشاهدها قالت نور: مشهد الارتجال باللغة الإنجليزية، وكذلك المشهد الذى أؤدية أمام "كلب" يدخل إلى خشبة المسرح، ولولا توجيهات سمير غانم لما استطعت أداءه بالشكل الذى خرج عليه، والذى أشاد به الجميع.

● الفنانة ناهدة الرماح تقوم حاليا ببطولة مسرحية «صورة وصوت» للمخرج سامى قطان وتعرض حاليا ببغداد.








●حقق "سلامة حسن" التفاعل مع الجمهور عبر الفرقة الشعبية فأدخل الفرقة المسرحية من بين صفوف المتفرجين وحتى خشبته الخالية تماماً من الستائر ثم أخذ الممثلون يوجهون حوارهم أحياناً إلى الجالسين بالصالة.



اللواء مختار ود. مجاهد يفتتحان المعرض الفنى



أحمد إبراهيم قدم الطرب الأصيل فى ليالى الصحراء

تصوير: أحمد أبوعوف

### قاده مجاهد واحتضنه مختار

# المسرح المحمول.. يغزو صحراء مصر

سيارة نقل كبيرة تم تصميمها بشكل خاص لهيئة قصور الثقافة أطلقوا عليها سيارة "القافلة" ليست سيارة عادية فهى عبارة عن مسرح محمول.. يمكنها أن تقف فى أى ساحة خالية وما هى إلا ساعة تقريبًا حتى تتحول هذه الساحة إلى مسرح كامل ومجهز بكل الإمكانات بما فيها أجهزة الصوت والإضاءة ومقاعد الجمهور.

فكرة "القافلة" جاءت للتغلب على عدم وجود مواقع ثقافية مجهزة فى بعض المدن والقرى الصغيرة فى أقاليم مصر.. تذهب إليها هذه القافلة لتقدم عروضًا مسرحية وعروضًا لفرق الفنون الشعبية والموسيقى العربية والآلات الشعبية وأمسيات شعرية ومحاضرات وندوات فكرية وأدبية وغيرها من الأنشطة التى يحتضنها هذا المسرح المحمول.

وفى عمق الصحراء المصرية وتحديداً فى محافظة الوادى الجديد حطت قافلة إقليم وسط وجنوب الصعيد رحالها وطافت بمدن هذه المحافظة الجميلة وقراها ناثرة محبتها وفنونها المصرية الصميمة على أهالى الوادى الذين احتشدوا بالمئات لاستقبال هذه الفنون والتفاعل معها والاستمتاع بها.

القافلة التى قدمت أنشطتها تحت رعاية الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة واحتضنها المحافظ المستنير اللواء أ.ح. أحمد مختار محافظ الوادى الجديد، قادها د. أحمد مجاهد رئيس هيئة قصور الثقافة الذى يردد دائمًا: لا تحاسبونى على المواقع الآن.. حاسبونى على الأنشطة خاصة التى نقيمها فى المناطق النائية والحدودية والمحرومة من الخدمة الثقافية ففى القوافل متسع للجميع، وفيها أيضًا الكثير مما يحدث تواصلاً مع أهالينا فى تلك المناطق وينشر بينهم الوعى والاستنارة، فهم الأحق بالاهتمام من غيرهم، والأحق بأن نوليهم رعايتنا ومحبتنا.

ثلاث ليال قضتها القافلة فى الوادى الجديد تحت إشراف طلعت مهران رئيس إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافى.. بدأت بقيام د. مجاهد واللواء أحمد مختار بافتتاح معرض فنى لأطفال الوادى، ومعرض آخر لمجموعة من فنانى المحافظة فى الرسم والخزف والنحت.

د. أحمد مجاهد أعرب عن سعادته بوضع محافظ الوادى الجديد اللواء أحمد مختار، الثقافة على قمة أولوياته لتحقيق التنمية فى هذه المحافظة الواعدة، واتفق مع المحافظ على ترميم قصر ثقافة الخارجة الذى يضم واحداً من المسارح الكبيرة والمهمة فى مصر، وذلك ابتداء من شهر يوليو القادم، وإعادة نشاطى السينما والمسرح إلي جمهور الوادى، بالإضافة إلى دعم الحرف البيئية التى تتميز بها المحافظة من خزف وسجاد.

> **قافلة قصور الثقافة حطت رحالها فى الوادى الجديد**
>
> 
>
> **النشاط المسرحى يعود مجدداً بعد ترميم مسرح الخارجة**

كما قرر د. مجاهد إيجاد سبل لتسويق إنتاج فنانى الواحات من الخزف المتميز على مستوى العالم، ومشاركتهم فى المعارض المحلية والدولية الخارجية، وفضلاً عن ذلك اجتمع مع موظفى الثقافة بالوادى فى حضور محمد النجار مدير عام الفرع الثقافى، للوقوف على المشاكل التى تعوق العمل الثقافى سعياً إلي تقديم خدمة ثقافية جيدة بعد الانتهاء من عمليات ترميم القصر، كما وافق على إمداد المكتبة بأجهزة كمبيوتر للفهرسة والبرمجة، وتزويدها بأحدث العناوين وفق احتياجات الرواد.

وقام د. أحمد مجاهد بزيارة ورشة الخزف والمتاحف الملحقة بها وأبدى إعجابه الشديد باستخدام رمال الوادى فى الأعمال الفنية الخزفية، وزار أيضًا قرية حسن فتحى التى تضم مجموعة من المراسم والأتيليهات التى تصلح لإقامة الفنانين المصريين ولاعرب والأجانب لإبداع أعمالهم الفنية فى رحاب الوادى، وزار كذلك قرية القصر الإسلامية التى تحولت إلى محمية ثقافية، وتعرف على أعمال الترميم التى تجريها البعثات الأجنبية هناك، إلى جانب زيارته لقرية بشندى الشهيرة بأعمال السجاد والكليم اليدوى.

وقد نجحت القافلة فى إخراج نساء وفتيات الوادى الجديد من بيوتهن للاستمتاع مع أسرهن بعرض بانوراما مصرية للمخرج الكبير عبد الرحمن الشافعى الذى يحمل على كاهله الحفاظ على التراث المصرى وتقديمه بالشكل اللائق به، حيث نجح هذا المخرج الكبير فى مزج الفنون الشعبية لمحافظات مصر المختلفة على ما بينها من تمايزات فى عرض واحد بديع يكتسب صفة العالمية، وكان موفقًا أن استعان بفرقة الفنون الشعبية بالوادى الجديد ومطربها المتميز حسن ناجى ضمن هذه البانوراما شديدة التميز والخصوصية والثراء.

أيضًا كان للمطرب الموهوب أحمد إبراهيم وفرقته دور مهم فى إثراء فعاليات هذه القافلة، حيث قدم فقرات غنائية من الطرب الأصيل من أعمال محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ ومحمد عبد المطلب فضلاً عن أغانيه التى اشتهر بها.

وبالتأكيد فإن قافلة الوادى الجديد والتى جاءت مباشرة بعد قافلة مثلث حلايب - أبو رماد - الشلاتين، لن تكون الأخيرة بل ستتبعها قوافل أخرى فى ظل حرص هيئة قصور الثقافة على توصيل الخدمة الثقافية إلي أقصى نقطة فى مصر، وفى ظل وجود محافظ للوادى الجديد مستنير ومؤمن بقيمة وأهمية العمل الثقافى.. وهو نموذج جيد للمحافظين المحترمين فى مصر. لعله ينتشر فى كل المحافظات!



بانوراما مصرية عرض يجمع فنون الشعب فى بوتقة واحدة

● مسرحية «بنت الجنرال غابلان» عرضت الأسبوع الماضى فى ختام مهرجان ربيع الفنون بتونس.

العدد 91 | 6 من أبريل 2009



# المخرج

## ملف خاص

### هذا الملف

ليس هذا كل شيء عن «المخرج» كمعنى ووظيفة ودور وتاريخ ومناهج وتجارب وعلامات .. يحتاج الأمر إذن إلى عشرات الملفات حتى نوفى كل شيء حقه .. لكنها محاولة - ليست يائسة طبعاً - للإلمام بطرف من كل شيء قدر الامكان. فى هذا الملف دراسات وشهادات وحكايات عن الإخراج والمخرجين نحسب أنها مهمة وتفتح قوساً كبيراً على «مهنة الإخراج» ولا تغلقه بالتأكيد.



• سلامة حسن وهج ولن ينطفئ لأنه قد أنجب لنا أبناء أعزاء يعيشون بكبرياء الأب وعقلية الفنان. سلامة حسن أنجب لنا إنسانة اسمها منال سلامة أعتز أنا بها على المستوى الشخصى ويعتز بها الفن على المستوى العام.

## "ديركتور" واحد من الإنجازات المهمة للغة الإنجليزية

# النتاج الطبيعى لتطور المسرح

دأب علماء اللغة على اتهام اللغة الإنجليزية بالضعف وقلة الحيلة فى مصطلحاتها ومفرداتها اللغوية على الرغم من انتشارها الواسع وهيمنتها كلغة أولى أو ثانية على البشرية كافة .. وكانت حجتهم أن هناك الكثير من الكلمات التى تتعدد معانيها ..والتى ربما تحمل معانيها المختلفة قدرًا كبيرًا من التناقض .. ولكن هذا الاتهام وهذه الحجة تتحطم عندما تخرج لنا اللغة الإنجليزية مفردة بمعانيها الكاملة تعبر عن قيمة أو مصطلح شامل وواف ولا يوازيه كلمة أو مفردة أخرى .. وهذا ما جعل من كلمة "ديركتور" أو مخرج واحدة من إنجازات اللغة الإنجليزية وتفردها... بعيدا عن قوة وضعف اللغة الإنجليزية .. فكلمة "مخرج " أو "ديركتور" مأخوذة من كلمة "ديركت" ومعناها " يوجه ويفرض ويرشد ويأمر ويقيم ويستقيم ويباشر ويقود " وقد حلت محل "ماندجير" أو "مدير" وديركتور تعطى المعنى الشامل لهذا المصطلح فالمخرج يوجه الممثلين وبقية العناصر نحو رؤية وهدف واحد .. ويفرض النظام والالتزام على جميع العناصر وأفرادها .. ويرشدهم إلى مواطن القوة والضعف فى أدائهم .. ويأمرهم بقرارات ملزمة فينصاع له الجميع .. ويقيم أداء العناصر على الخشبة وخارجها كل فترة يحددها هو حسب رؤيته .. ويستقيم بالأمور كلما مالت .. ويباشر العرض إلى الجمهور دون حواجز .. وفى النهاية فهو يقود العمل بجميع جوانبه وحتى التقائه بالمتفرجين .. وهذه الكلمة لا يوازى معناها كلمة مخرج فى أى لغة أخرى .. فكلمة "ديركتير " بالفرنسية أقل بكثير .. وكلمة "ديركتور" الألمانية ليس لها أصل فى اللغة الألمانية .. وكلمة "دريتور" الإيطالية مأخوذة من اللغة الإنجليزية .. ولا يوجد فى اللغة اللاتينية - التى كانت أساسا لعدد لا يحصى من المصطلحات - ما يدل عليها.. وربما هذا يشير إلى المكان الذى أطلق فيه هذا اللقب لأول مرة ...

**مسئول عن كل شىء والمتهم الأول فى كل أزمة**



**يوجه ويرشد ويأمر ويقيم ويستقيم ويباشر ويقود**



والحقيقة أن المخرج من الناحية الوظيفية بدأ مع بداية المسرح ولكن وظائفه كانت هينة وأقل من أن يستقل بها شخص بعينه .. فكان يقوم بها المؤلف أبو المسرح وقتها أو أحد الممثلين أبطال العمل وأحد أصحاب الخبرة ومع التطور الطبيعى للمسرح ..استقلت هذه الوظائف وتطورت هى الأخرى تحت عدد من المسميات حتى بلغت ما وصل إليه فن الإخراج والمخرج بمكانته الحالية .. ولعلنا يجب أن نتتبع مسيرة هذا الفن بعيدا عن المذاهب والمدارس المسرحية المختلفة حتى نتمكن من إدراك كيفية تطوره وأن فن الإخراج تطور مع تطور فن المسرح مجردا، بعيدا عن الاهتمامات والميول والأفكار والرؤى الدرامية المختلفة...

والبداية - ولا شك فى ذلك - عند الإغريق ، مهد المسرح والدراما الأوروبية .. كان المؤلف هو صاحب المسئولية الكاملة فى الإشراف على خشبة مسرحياته - التى كانت ذات طابع دينى - بفضل خبرتهم بالنص والفكرة وبالحياة فى ظل وجود مجموعة من الممثلين متوسطى الخبرة وكثيرا ما يشرف على تدريب المجاميع والجوقة خلف المنشدين وأحيانا يشرف بنفسه على التأليف الموسيقى ولهذا الدور الذى لا يشاركه فيه أحد أطلق عليه لقب " الأستاذ " وهو اللبنة الأولى للإخراج أو مرحلة ما قبل التاريخ الإخراجى المسرحى ...

وبمرور الزمن .. اكتسب بعض الممثلين خبرة كبيرة .. وباتوا يشاركون المؤلفين فى قيادة العرض والقيام بوظائف المخرج .. وربما أضاف هذا لهذه الوظائف أبعاداً أخرى .. وربما كان الخلاف بين المؤلفين والممثلين فى بعض العروض تربة خصبة لظهور نبتة جديدة ووظيفة جديدة لتساعد عناصر العمل المختلفة ولم يكن أحد يتوقع أن تنمو حتى تصبح العنصر الأهم فى عالم المسرح ...

فى العصور الوسطى .. ومع الزيادة المفرطة فى التداخل والتعقيدات لمكونات المسرح العقائدى ومجاميعه والمشاهد العامة الكثيرة والمتعددة .. الذى جعل المسرح فى حاجة لشخص أو مجموعة تتابع وتشرف على حركات العناصر المختلفة على خشبة المسرح .. أطلق على هذا الشخص " قائد الأسرار " فى فرنسا .. ثم تحول بعد ذلك إلى "مدير الخشبة " فى بقية الدول الأوروبية...

وزادت مهام ومسئوليات وأهمية مدير الخشبة وتشعبت وظائفه وهكذا تطور المسرح ووظائفه ..وازدادت درجات التخصصية وولد ما أطلق عليه "مدير التمثيل" والمسئول عن أداء وتناغم الممثلين وزادت مسئولياته أيضا .. ومثلما كان عنصر النهضة فى القرن التاسع عشر .. نقلة حضارية وفكرية وفلسفية تغيرت معها القواعد والمسلمات وخلقت أشكالا اجتماعية وثقافية جديدة .. كانت الطفرات فى المسرح أيضا كبيرة ولكنها نتاج تطور مستمر ولم يحدث فجأة .. فقد أصبح مدير الخشبة صاحب الدور الرئيسى فى كل العروض المسرحية إلى أن أطلق عليه هذا اللقب الشامل " المخرج" .. وخلال نفس الفترة وجدت أفيشات وبها الوظيفة القديمة الحديثة "إخراج " بألمانيا وانجلترا وفرنسا وإيطاليا .. والتى انتقلت بعد فترة وجيزة إلى الولايات المتحدة ، ثم إلى كل مكان فى العالم بعد ذلك .. وهناك أسماء كبيرة عاصرت التحول .. وغيرت من ألقابها .. فأصبح مديرو الخشبة "إروين بيسكاتور " و"كوستانتين ستانسلافسكى " وغيرهم مخرجين مسرحيين ...

واختفى بشكل كبير مدير الخشبة بعد الحرب العالمية الثانية ، كما اختفى مديرو التمثيل وحل محلهم بشكل كامل المخرج وزادت هيمنته ونشاطاته .. وساهم فى بلورة هذا المصطلح المسرحى الوليد .. مجموعة من المسرحين والعلامات البارزة فى تاريخ المسرح ووضعوا أسس وقواعد عقلها المفكر "المخرج" ومنهم الأمريكى المخضرم "بيتر بروك " والإنجليزى " بيتر هول " والألمانى " بيرتولد بريخت " والإيطالى "جورجيو ستريلر" ...

والمخرج المسرحى أو مخرج الخشبة هو القائد المهيمن والمسيطر على المنتج المسرحى .. وظيفته بين الصلابة الإدارية وتحقيق النظام والالتزام وبين الإبداع وتحقيق الرؤى المختلفة ..والأهم توحيد كل جهود ونشاطات العناصر الخاصة بالمنتج .. ووظيفة المخرج أيضا التأكد من جودة وتكامل العمل المسرحى .. وذلك بالتعاون مع فريق من المبدعين وبقية المساعدين كتف بكتف من مصممى مناظر وملابس وإضاءة وصوت وممثلين وغيره من العناصر المسرحية .. لن نغفل التعاون الواجب بين المخرج ومؤلف النص المسرحى والاتفاق على رؤى ووجهات نظر متقاربة ..ويعد المخرج فى المسرح المعاصر هو صاحب اليد العليا فيما يحدث على خشبة المسرح .. ولكل مخرج أدواته الخاصة والتى تعطيه الثقل والقوة .. ويمكن القول أن المخرج هو بوتقة من الخبرة والتقنيات الفنية والفلسفات الفكرية ومستويات مختلفة من التعاون والتكامل مع الآخرين ، تميز بوضوح بين مخرج وأخر .. وعرض أحدهم عن الأخر ...

وقد كتبت المؤلفة المسرحية الكندية "دبارا بروش" فى جزء من كتابها "المسرح ..مكونات ووظائف " عن المخرج ووظائفه :

"يقوم المخرج بتحليل النص لاكتشاف البناء المسرحى والمعانى والتكوينات اللازمة .. وبدون وعى المخرج بذلك لن يتمكن من تحديد الاختيارات المناسبة .. ومن هذا الوعى .. يتمكن المخرج من فهم كل شخصيات النص الذى بين يديه .. والمتطلبات والأجواء والحالة المزاجية لكل منها .. والمرحلة التالية تتمثل فى قدرة المخرج على التعامل مع هذه الشخصيات وحركتها فى الفراغ خلال وقت محدد .. والفراغ بالنسبة للمخرج هو المساحة التى يتحرك فيها الممثل وكلما زادت هذه المساحة واستطاع المخرج السيطرة عليها ، كان ذلك تعبيرا عن قدرات المخرج وكفاءته .. بعد الفهم والتحليل يبدأ المخرج العمل على تفاصيل الشخصيات مع الممثل .. وهذه التفاصيل هامة وضرورية وهى التى تبرز بشكل واضح الشخصيات وتحدد سماتها التى تميزها عن غيرها " ...

وهكذا خطا فن الإخراج عبر أبنائه خطواته وتوغل فى جسد المسرح .. وسال كالدماء وانتشر فى كل أجزاء هذا الجسد .. حتى سيطر واستوى على عرشه .. ولكنه لن يتمكن من الاستمرار والحفاظ على هذه المكانة ما لم يقم بواجباته .. إن قيمة المخرج نابعة من مسئولياته .. فكل عنصر من عناصر ومكونات المسرح مسئول .. يرجع إليه فى حالة وجود خلل أو خطأ فى هذا العنصر ، بينما المخرج هو المسئول الأول وقبل غيره عن كل خطأ وفشل فى أى عنصر كبر أو صغر وأثر بالسلب على العرض المسرحى ..ولهذا فعند حدوث أى أزمة فى المسرح والبحث عن أسبابه ومحاولة معالجتها .. يجب أن نفتش عن المخرج ...

**المصادر:**
books.google.com.eg/The history of world theater By Felicia Hardison
www.independent.co.uk
www.danillitphil.com



**جمال المراغى**



• إن اعتماد السيد محمد محمود سالم على الدراسة البيئية وتفجير كل الطاقات الفنية بكل إقليم كان من نتائجه عمل أول مسرح إقليمى متكامل بالثقافة الجماهيرية وكان ذلك بمدينة بورسعيد.



### التغيرات الجديدة فرضت وجوده

# من الدور إلى السلطة الرمزية

## اكتسب شرعية وجوده من أن النص بدونه مصيره الموت والزوال

يبدو أن التغيرات التى حدثت فى العصر الحديث من تطورات تكنولوجية ومعرفية والتحول من ثقافة الكلام والكتابة إلى ثقافة الصورة ، ومن الثقافة السمعية إلى الثقافة البصرية، قد أثرت على الفنون الإبداعية سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وعلى نمط وجودها مما جعل التيارات المختلفة لكل فن تحاول إعادة النظر فى مسلمات فنونها وقواعدها المستقرة حتى لاتفقد دورها المنوط بها كمؤسسة معرفية.لكن من الملاحظ أن أى تغيير على مستوى البنية المعرفية فى أى مجتمع يصاحبه تغير مواز على بنية الفن ذاته وآليات انتاجه تتوارى فنون وتظهر فنون أخرى طالما لم تستطع مسايرة تغيرات الواقع وتبتكر أشكالا إبداعية تُفسر الواقع بل تعينه وتحاول الكشف عن مساراته المتشعبة.

فالملحمة كجنس إبداعى على سبيل المثال، لم تستطع مجاراة التغيرات التى تحدث فى الواقع فدخلت متحف التاريخ، لأنها لم تبتكر وظائف جديدة لدخول مبدعين أو وسطاء جدد بين شكالها الفنى والثقافة المتجددة أو صاحب تغيرات فنية صنعها مبدعوها حتى لايفقد الجنس الإبداعى كمؤسسة إبداعية تدلو بدلوها فى الواقع.أما فن المسرح بما يحمله من صيغة آنية تعتمد على الحضور الحى واحتوائه على فنون مختلفة من موسيقى وفن تشكيلى إلى غير ذلك من الفنون جعلت منه أولاً : فنًا مرنًا ينفتح على الواقع ومتغيرته المتشابكة التى فى عناصر فنونه المختلفة وبالتالى يتأثر بتغيراتها، ثانياً :يستلزم وجود وسيط إبداعى له من المهارة والخبرة والدراية بكل هذه الفنون ليضعها فى شكل إبداعى وبصورة متناغمة حتى تحقق معنى ما أو دلالة ما ويطلق على هذا الوسيط المخرج.

### المخرج الدور



لقد فرضت التغيرات الجديدة فى القرن العشرين بروز دور المخرج فى الصدارة، لعل هذا الدور ساهم فى حضوره وجعله يزاحم مملكة المؤلف ويزيحها فى بعض الأحيان من قمة التراتب الإبداعى وبوصفه الفاعل الإبداعى الأوحد،لأنه حدث تقسيم جديد للفنون الإبداعية فخرج المسرح من قاطرة الأدب وركب عربة الفنون الأدائية وما صاحبه من تغير النظرة إليه على أنه فن يعتمد فى الأساس على الفرجة أو أنه فن مشهدى بصرى.ولايمكن أن نغفل أيضاً الثورة التى أحدثها المبدعون المسرحيون فى العصر الحديث كان معظمهم من المخرجين أو كانت لديهم ميول إخراجية بداية من جاك كوبو وستنسلافسكى ومايرهولد وأدوارد كريج مروراً بآرتو وبريخت وجروتوفسكى وبيتر بروك نهاية باجستو بوال ويوجينيو باربا. كل ذلك مدعاه لاستكشاف مفهوم المخرج لغوياً لتحليل دلالته فأصل الكلمة باللاتينى من ميزانسن وتعنى التصميم أو البناء وإدارة العمل المسرحى.

إذا نظرنا دلالة كلمة مخرج فى اللغة العربية نجد أن أصلها كلمة خرج من باب دخل و"مخرجاً" أيضاً.وقد يكون "الَمخْرج" موضِع الخروج يقال خرج مَخْرجاً حَسَناً وهذا مَخْرجه. و"الُمخْرج" بالضم يكون مصدر أَخْرَجَ ومفعولاً به واِسم مكانَ واسم زِمان تقول أخرجه مدخلِ صدق وهذا مُخّرجُه والاستخراج كالاستنباط. وخِرجاً والخرج ضد الداخل والخرَج المعروف جمعه "خَرَجُه" (مختار الصحاح). من خلال اللغة العربية يمكن استكشاف دور المخرج وفتحه على امكانات جديدة تتحكم فى وجوده بعض الاستعارات.

إن المخرج هو مبدع يقوم فى الأساس بتنسيق العناصر الفنية بصورة متفاعلة حتى تعطى دلالة ما ويستلزم ذلك الوعى بمراعاة أصول كل عنصر فنى وأن يتقن لغة سمع/بصرية لأنه يعبر فضاءين وهما فضاء الخفاء وهو فضاء خاص بصناعة عمله إلى فضاء آخر متجلى يشاهده آخر ينتظر مشاهدة منجزه من قبِل متفرج وهو فضاء اشهارى ينبغى اجتذاب الحضور(المتفرج) إلى سياقه حتى يحقق الأثر المطلوب تتعدى اللحظة الآنية للعرض المسرحى ويستلزم ذلك انتِقال زمانى - مكانى مدعاه للاختلاف. وبما أن هناك مُختلفًا، فإن متلقى العرض المسرحى يدخل فى حساب المخرج، لذا فدور المخرج إلى جانب تنسيق وتركيب العناصر المكونة للعمل الفنى وهى تشكل علاقة أفقية، هناك علاقة عمودية بين هذه العناصر والمتلقى وهى علاقة أساسية تشكل أحد أهداف المخرج والدور المنوط بوظيفته. إن هذا التأثير ليس بالهامشى بمعنى أنه قد يحدث أولا يحدث وليس المقصود ما يشعر به هو أمام هذه الصورة أوتلك، فلكل صورة فنية بنية خاصة وتأثير خاص وما تفعله لدى المتلقى هذه الخاصية ليست مرتبطة بمتلق معين وإنما هى من اختصاص الصورة الفنية وهذا التأثير يمكن دراسته دراسة موضوعية فليس ما تُحدثه الصورة محصوراً فى متلق دون آخر وإنما هو شىء يبلغ حداً من العمومية يجعله موضوع علم أو موضوعاً جمالياً.

أى إن عمل المخرج يستند على مجاز أساسى ويتحكم فى وظيفته كوسيط مبدع وهو الانتقال من وضعية تتسم بالتستر والخفاء إلى وضعية أخرى متجلية ظاهرة للعيان لمشاهد فينشأ ما يمكن أن نسميه بالرؤية وإذا عدنا إلى أصل الرؤية فى اللغة العربية نجد أنها مشتقة من فعل رأى يشمل الظهور كفعل وضح، ومصطلح الرؤية شحن دلالة وجود المخرج كوسيط ينشد قوة الوضوح أو ما اصطلح عليه قوة البيان. مع الوضع فى الحسبان أن الرؤية ليست ابصاراً فقط بل حالة استكشاف ووضوح الأمر. كما أن عينه ليست عين ساذجة أوبريئة ترى أشياء واقعية بل يتشكيل ما تراه العين فى السياق الفنى الذى تمثل لغوياً وبصرياً عبر مخزون معرفى يتشكل من تجارب الحياة وثقافته التى ينهل منها.

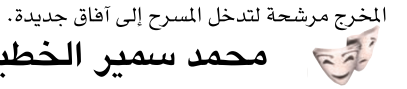
### المخرج فى سياقنا الثقافى

عندما يدخل وسيط إبداعى جديد فى أى سياق ثقافى يلزم عليه كى تتأسس سلطته الرمزية أولاً : الدخول فى صراع مع وظائف وسطاء العملية الإبداعية الآخرين ثانياً :أن يتفاعل مع تلك الثقافة ويعى شفراتها جيداً ليتسنى له فهم آليات انتاجها ليقيم فى أرضياتها المعرفية حتى يكتسب جدارة الوجود. لكل وسيط إبداعى حكايته، إذا نظرنا إلى حكاية المخرج تبدأ الحكاية من أن وظيفة المخرج فى سياقنا الثقافى جديدة خاصةً أن فن المسرح الوافد إلينا لم يتجاوز القرنين من الزمن، وظهر بجلاء فى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى. إذا نظرنا لمفهوم المخرج نجد أن وظيفته تعانى من ضغوط وظائف سابقة عليه وهى وظيفة المؤلف لها الأسبقية فى الوجود كما أنها العنصر الأساسى فى أى عمليه إبداعية طبقاً للأسس التى ترتكز عليها ثقافتنا، فالمؤلف المسرحى كانت أرضيته ممهدة لحضوره بصورة ما، حيث استمد مشروعية وجوده من وظيفة المؤلف التى رسختها أجناس إبداعية- كالشعر، الكتب النقدية التراثية، لقد شكل مفهوم المؤلف الذى أسسته تلك الفنون أحد اللحظات القوية كوسيط فى إبداعها، ويشير تأليفه إلى الألفة والتألف مع شئ ما (حدث، موضوع، فكرة) وكذلك التكيف معه، فمؤلف الشئ يمتلكه ويسيطر عليه ويخضعه لمنطقه كما أنه مرادف لامتلاك الحقيقة أى أن كلمة المؤلف هى حضور للألفة والائتلاف، حاول المؤلف المسرحى احتكار تلك الدلالات فى أفعاله الوجودية، حيث ساهمت محاولاته التأصيلية لشكل مسرحى عربى( توفيق الحكيم ، يوسف إدريس) فى ترسيخ وجوده، ليعطى للظاهرة المسرحية طابع الألفة مع ذائقة المشاهد واضفاء الائتلاف بين الظاهرة المسرحية والتراث.

من هذا المنظور استعان المخرج بدلالات كلمة المؤلف ليؤسس وجوده وكان خروجه إلى الفضاء الاشهارى (المشاهدة) ليجتذب المتفرج وليزيح المؤلف من مملكته المعرفية، مستنداً إلى أن فن المسرح هو فن أدائى فى الأساس وأن النص المسرحى هو عنصر من عناصر العملية المسرحية حيث تأسس وجوده على أن النص المسرحى بدونه مآله الموت والزوال، بالتالى إدعاء المؤلف المسرحى بأبويته وامتلاكه للعملية المسرحية غير صحيح. إلا أن المخرج التقليدى حين حاول تأسيس شرعية وجوده بصورة غير مباشرة ساهم فى تأسيس سلطة المؤلف وبصورة جديدة لأن خروجه إلى أضواء المنصة المسرحية كان بهدف أساسى وهو تحقيق الألفة مع نسق وظائف المؤلف فى أنه مخرج يروج لأفكار وعظية أو شعارات ما، بمساعدة عناصر بصرية تستخدم كملحق لها،والائتلاف مع القيم المسرحية التى رسخها سواء مع مرجع واقعى يحاكيه أو يستنسخه فكان خروجه يتستر تحت مرجع يبتلع العرض المسرحى وحوله إلى مرآه كبرى الغرض منها إيصال معرفة أو فكرة ما فى الأساس وأصبحت له صور مثل المخرج الملتزم/ المناضل، إلى غير ذلك من الصور، لذلك تحول صراعه الرمزى مع المؤلف إلى معركة ايديولوجية شديدة الوطأة ترفع فيها الأسلحة البيضاء الأيديولوجية لاثبات الملكية والمكانة.

أما المخرج التجريبى فى بعض الأحيان فقد استعان بخروجه إلى الفضاء الأشهارى بإهمال النص المسرحى المتعارف عليه من قبِل المؤسسة المسرحية، فكان خروجه رمزاً لفضاء إشهارى موحل بالغربة والغرابة والاستغراب لذلك فوظيفة الألفة والائتلاف التى حاول أن يحققها المخرج التقليدى لم تشغل باله لأن وظيفته الأساسية هى تحقيق الاختلاف والخروج عن القيم المسرحية السائدة ليكشف عدميتها، إلا أن بعضهم نفى العملية المسرحية ذاتها وآليات إنتاجها واحتكر جميع الوظائف، ولم يكتف بنفى دور المؤلف فقط، بل روج لمفهوم كتابة العرض واستبدل بالنص اللفظى النص البصرى، وظهر مفهوم مؤلف العرض المسرحى الذى لايهدف إلى تحقيق الألفة والائتلاف بل تصميم وهندسة المنصة المسرحية، فاستعان المخرج التجريبى بآليات إنتاج المعنى المسرحى للمخرج الغربى.

كل هذا يكشف أننا فى وقت يعانى المسرح لدينا من أزمة وجودية نتيجة ضغوط أجناس إبداعية أخرى كالدراما المعلبة (السينما،الفيديو) التى اختطفت جوهره فى إعادة النظر فى ميثاقه المعرفى وتحديد أدوار وسائطه الإبداعية حتى لاتتحول العلاقة التكاملية المتفاعلة بين أطراف العملية المسرحية إلى علاقة نفى وإقصاء، حتى لاتكرر وظيفة المخرج وظائف إبداعية أخرى، بعيداً عن عقد السبق والأهمية، لأن وظيفة المخرج مرشحة لتدخل المسرح إلى آفاق جديدة.


محمد سمير الخطيب

## وظيفته فى سياقنا الثقافى جديدة وتعانى من ضغوط وظائف سابقة عليه



# فن جماهيرى

حتى يستطيع المخرج إدارة العملية الإخراجية لابد أن يتمتع بثقافة متنوعة ودرجة معرفية كبيرة. وتجربة فى الإخراج تمتد لست أعمال أو سبعة ريثما يستطيع التمكن من أدواته ويظهر مدى تمكنه من حرفته فأنا لا أؤمن بمن يدعون أنهم مخرجون بعد تجربة أو تجربتين. ذلك أن العمل المسرحى لابد أن يتوافر به شرطان هما وجود رسالة تهم الناس وشكل مسرحى تتضافر فيه العناصر الفنية حتى تخرج بشكل يعجب الجمهور، والشرطان متداخلان بشكل كبير، فالرسالة التى يحملها العرض مصدرها هو النص وتأتى مفردات العمل الأخرى من إضاءة وديكور وتمثيل... كى تغذى الرسالة وتصل بها للناس بأجود الأشكال. ورأيى - وهكذا عملت طوال حياتى - أن فكرة العرض أو الرسالة الموجهة لجمهوره لابد أن تهم الجماهير بمختلف شرائحها، وحين قدمت (الملك لير) مثلاً كنت متوقعاً نجاحها لأنها قدمت قضية تهم الناس جميعهم وهى عقوق الأبناء فضلا عن ملامسة العرض لقضية سياسية وهى الملك الذى عاش حياته لم يسمع سوى كلمة نعم، لم ير سوى التملق والطاعة، ولم يسمع كلمة لا سوى بعد سوى بعد طرده من قبل ابنتيه وخروجه إلى الصحراء، هناك اصطدم بما لم يعرفه طول حياته وهو البسطاء والفقراء وحياتهم ومعاناتهم، ولم يكن ليعرف كل ذلك سوى بخوضه للتجربة.

ليس معنى كلامى أننى أرفض الأعمال المسرحية التى تقدم أفكاراً فلسفية أو وجودية بالعكس أنا مع وجود جميع أنواع المسرح وأطيافه لأنها تصنع ثراءاً فى الحركة المسرحية، كما أن هناك جمهور - ولو صغير - يتابع هذه العروض، وباحثين ودارسين بحاجة لمشاهدة عروض من هذا النوع، لكن هذه الأعمال مكانها المسارح التى تتناسب مع تقديمها سواء من حيث الجمهور أو الهوية كمسرح الطليعة مثلاً وغالباً لا يزيد عدد مقاعدها عن ثلاثمائة مقعد، لكن المسارح التى تتميز باتساع قاعاتها واستقبالها لثمانمائة أو ألف متفرج لا يصح تقديم مثل هذه الأعمال بها.

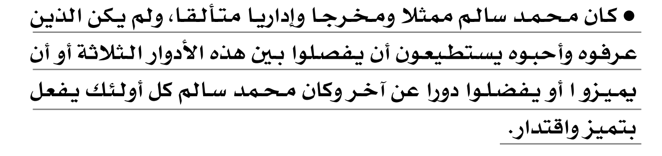
لقد عشت حياتى مؤمناً أن المسرح فن موجه للبشر باختلاف مشاربهم ومن ثم لابد أن كون رسالته واضحة، لكن أن تكون ملغزة أو مستغلقة على جمورها مثلما يحدث فى المسرح التجريبى فهذا هو العبث بعينه.

ومصر التى خطت خطوات كبيرة حتى وصلت لمسرح مدعوم من الدولة أخشى ما أخشاه الآن أن يستقر المسرح على حالته الحالية فى ظل تحديات الإنترنت والفضائيات فينصرف الناس عن المسرح، نحن نملك البنية التحتية للمسرح فهناك فرقة مسرحية بكل مسر، لكننا بحاجة إلى تزويد مسارحنا بتقنيات عالية، كما نحتاج أن نبنى مسارح تستوعب أعداداً كبيرة من الجماهير القاهرة مثلاً التى يزيد تعدادها عن ثمانية عشر مليون نسمة يخدمها ستة مسارح فقط، كما أن المدن الجديدة مثل السادس من أكتوبر والعاشر من رمضان والقاهرة الجديدة يجب أن تعرف المسارح طريقها إليها بأن يبنى بها قاعات مسرحية ولو صغيرة وذلك حتى ينتشر المسرح ويأخذ مكانه فى عصب المجتمع وأجندة الناس لأن الناس لا ترتاد المسارح حالياً بسبب بعد أماكنها عنهم وصعوبة الوصول إليها.

أحمد عبد الحليم

• الباحث محمد أحمد إسماعيل حصل على درجة الدكتوراة فى الدراما التليفزيونية من أكاديمية الفنون.





• كان محمد سالم ممثلا ومخرجا وإداريا متألقا، ولم يكن الذين عرفوه وأحبوه يستطيعون أن يفصلوا بين هذه الأدوار الثلاثة أو أن يميزوا أو يفضلوا دورا عن آخر وكان محمد سالم كل أولئك يفعل بتميز واقتدار.





## الوضع الأيديولوجي للمسرح والمسؤولية السياسية للمتفرج حسب بريشت

# كلمة المؤلف ليست مقدسة ولا نهائية

كان "بريشت" –كمنظر ومخرج– يسعي إلى فن مسرحي يكون بمقدوره خلق نوع من الوعي الثوري عند المتفرج يمكنه من تجاوز وعيه الاجتماعي المغترب.

يقوم مفهوم الفرقة المسرحية عند المخرج الألماني صاحب نظرية المسرح الملحمي (أو الجدلي ) برتولد بريشت، على المشاركة الجماعية، فقد كان عمله كمخرج مع ممثلي فرقة "البرلينر إنسامبل" يتأسس على مشاركتهم فى البحث عن الحكاية التى تدور حولها المسرحية، حيث تتم المناقشات، وعرض وجهات النظر حول الشخصيات والأحداث لنص العرض الذي كتبه "بريشت" بالطبع ، وذلك من أجل الوصول إلى الصياغة الدرامية الملائمة، والتى يستهدف منها في النهاية التعبير عن القوام الاجتماعي، حيث آمن بريشت أن كلمة المؤلف ليس من الضروري أن تكون مقدسة ونهائية ، بل لابد أن تقترب من الواقع اليومي المعاش ، إذ لابد أن يكون تصوير الواقع الاجتماعي تصويراً حقيقياً، عن طريق محاولة اكتشاف ما هو مهم في الطبيعة الإنسانية، أو الحياة الاجتماعية، التي يجب دراستها، وتحليلها بمنتهى الدقة ، ومن هنا حاول بريشت صياغة منهج في الإخراج المسرحي يمكن من خلاله الكشف عن كل ما هو غامض، ومتناقض في الحياة، بُغية الوصول إلى نوع من العلاقة الملائمة للواقع لأنه في تلك العلاقة تتشكل القيم الإنسانية، ومن ثم ، فإن تعرية الأشياء الغامضة في مسرحه تكشف عن الكيفية التي يمكن بها استخدام المنهج الجدلي بصورة تدفع المتفرجين إلى القيام ببعض التحركات بأنفسهم من أجل التغيير ، وذلك عن طريق إثارة الشك في كل الشفرات الاجتماعية الثابتة والراسخة، مستخدما في ذلك بعض التقنيات مثل إيقاف الفعل الدرامي وتجميده، أو تسريعه، وذلك بهدف إظهار القوي المتصارعة عند مستويات متباينة من السلم الاجتماعي ، مركزا على وجهات النظر المختلفة للطبقات الكادحة التي تملك، في نظره، أكثر الحلول منطقية للمشكلات التي تثقل كاهل المجتمع الإنساني، ليصل في النهاية إلى تمكين المشاهد من استخراج كل ما هو مجرد من تجربته الاجتماعية ، وهو عندما يستخدم التقنية التي تشكل قاعدة منهجه وهي تقنية "التغريب"، التي تفرض ترك مسافة بين العرض والجمهور، وتحمل غرضاً مزدوجاً يتمثل في قطع تدفق القصة، والتأكيد على خصائصها المتناقضة،هذا من جانب، ومن جانب آخر تساعد تلك التقنية على تصوير الأحداث الاجتماعية بأسلوب أخاذ (مدهش)، بغرض عدم التسليم بها، وأنها شيء يستدعي التغيير ، لقد أسس بريشت لنمط خاص بشخصية المخرج يقوم على خدمة المتفرج ومن هنا ثار على الوظيفة التقليدية للمخرج المفسر، محاولاً اختراق عالم المتلقي، وتوريطه في جوهر العملية الأدائية في المسرح، حيث كان المغزى العام للموضوع المطروح في عروض المسرح الملحمي عند "بريشت" يتضمن إلى جانب المعني الأخلاقي، والترفيهي، المعني الاجتماعي والسياسي، وبهذا قدم "بريشت" نموذجاً يتجاوز به المفهوم التقليدي للمسرحية كجنس أدبي فجاءت المسرحية "الملحمية" متضمنة تلك المسافة الحكائية عن طريق استخدام أسلوب "السرد"، و "التعليق" و"النقد"، انطلاقاً من وجهة نظر ليس من الضروري ارتباطها بالفعل الذي يجري على المسرح، حيث يعتبر النص المسرحي الملحمي بمثابة فضاء للإنتاج المسرحي يحتوي المؤلف، والقارئ، ومن ثم ، فهو ينطلق من النص إلى العرض كقاعدة، وعندما يضطلع بمهمة الإخراج يطلب من الممثل أن يقوم بتقسيم المادة التي يحتوي عليها "سيناريو نص العرض" إلى مجموعة من الإيماءات المتتالية، وبأن يفهم القصة جيداً ، وأن يكون على وعي أنه لا يستطيع أن يلم بالدور فى قفزة واحدة، ولا أن يثبته بكل ملامحه الفردية

ومن هنا فإن كل شىء في العرض الملحمي يتوقف على الحكاية أو "القصة"، وذلك على اعتبار أن ما يحدث بين الناس هو ما يمدهم بمادة يناقشونها، وينتقدونها، وعلى ذلك فالقصة هى أهم ما في العملية المسرحية، بل إنها هي العملية المسرحية نفسها كما يجب أن يوضح كل جزء من القصة الجزء الآخر، و ذلك بإعطاء كل منها تركيباً خاصاً كمسرحية داخل المسرحية ، وهو الأمر الذي يشير إلى أهمية المسرحة أو الإعداد للمسرح،الذي لابد وأن يتبع أسلوباً درامياً، يكون بمقدوره الكشف عن المعاني الاجتماعية،وعليه فقد صورالموضوعات الاجتماعية، وفسرها باعتبارها ممثلة للفردية الاجتماعية، ووضع هذه الحركات الفردية مقابلة لسياقها الاجتماعي التاريخي، بحيث تروي كل أيديولوجية فيها ما حدث للأخرى، وهذا هو المماثل للمبدأ الذي يحكم المغامرات ذات التكوين الاجتماعي، فهي تنظر إلى الحدث اللامتكرر على أنه حدث مأخوذ من الوعاء الاجتماعي المميز، غريب بالنسبة للأفراد الذين يلقونه، ويقاسون منه، لكنه يحتمل أن يكون إيضاحاً لأساليب نشاطهم الثقافي، ومثلما نكون مع المؤدين لحركات انفرادية فإن هذا هو ذاته الانقسام الذي يمكن من حدوث الارتطام، والصدام بين الأيديولوجيات المختلفة ، وقد جاءت اللغة التي استخدمها "بريشت" في مسرحه مؤكدة لفكرة أن اللغة في العرض المسرحي ينبغي أن تتكون من أبنية متناقضة من عناصر الأفعال اللغوية، والإيماءات،والصوتيات، وبالتالي فهي ليست مجرد لغة أدبية، ومن خلال ذلك أسس لنظريتة في المسرح الملحمي من خلال شكل درامي يقوم على فهم دلالات التجربة المسرحية في المجتمع اعتمادا على تلك الجدلية التي تقوم بين عناصر العرض المسرحي ، والتى يناط بها إيصال الرسالة الأيديولوجية للمتفرج ، وعلى رأس هذه العناصر عنصر (الإيماء). وفي سعيه لتحقيق رؤيته عن فن المسرح استنبط بريشت ملامح نموذج إخراجه الرئيسية مثل (نصف الستارة) التى لا تخفى عمليات التجهيز المسرحى خلفها، استخدام الإعلانات، والإسقاط الضوئى على الشاشة للتعليق على الحدث، الديكور غير الواقعي ، صفوف أجهزة الإضاءة المسرحية المرئية، السنادات التى تستخدم فى تكوين المنظر يجب أن تظهر على حقيقتها قدر الإمكان، كذلك الحائط الرابع التخيلى، وكل حيل الإيهام المسرحى يجب أن يضحى بها لفائدة التظاهرة المسرحية الخالصة ، كما كانت الموسيقي فى المسرح الملحمي لا تصاحب إلا فى شكل التعليق، ولا يمكن أن تعبر عن نفسها بأن تفرغ العواطف التى حملتها بها حوادث المسرحية ، ومن ثم فإن المغني في المسرح الملحمي يستخدم طريقة باردة وغير عاطفية فى الغناء لوصف الحدث الذى يؤدي تمثيلاً صامتاً على المسرح، وهنا تلعب الموسيقي دورها بأكثر من طريقة وباستقلال تام، كما يمكن استخدامها لإحداث رد فعل ما تجاه الموضوعات التى يتناولها العرض، هذا فضلاً عن كونها وسيلة للترفيه إن "بريشت" يدفع الممثل إلى محاولة البحث عن القوى المحركة للحدث وللفعل، الذي يمكنه من إظهار سلوك الناس في مواقف معينة ، إلا أنه في ذات الوقت يطلب ، من الممثل أن يؤدي دوره بمعزل عن محتوي النص، بعيداً عن فكرة (الهدف الأعلى) التي تتبع نظام ستانسلافسكي، حيث يصبح التمثيل في المسرح الملحمي ساعيا إلى سرد حكاية المسرحية، ومن الناحية التقنية التي تعينه كمخرج على تحقيق ذلك فإنه لا يوزع الأدوار على الممثلين وفقاً للشخصيات، بل إن المهم بالنسبة إليه هو أن يصف الناس كنتاج للظروف التي يعيشونها، وأنهم قابلين للتغيير من خلال الظروف التي وصلوها، كما يتوسل "بريشت" إلى تحقيق أهدافه الأيديولوجية من العرض المسرحي، ببعض الوسائل التقنية ذات العلاقة المباشرة بأداء الممثل، من إيماءات، وإشارات، وحركات، بشكل يفرض تدريباً للممثل في المسرح الملحمي على الدقة،







## تقنية التغريب تفرض مساحة بين العرض والجمهور وتحمل تمرداً مزدوجاً

• د. سامح مهران ود. حسن عطية، ود. سيد خطاب يشاركون حاليا فى فعاليات مهرجان أيام عمان المسرحية.

مســرحنا
جريدة كل المسرحيين



• تشترك معظم أعمال حلمى سراج فى أن معظم نصوصها تنتصر للشعب والبسطاء فهو يعتمد فى اختياراته على تلك النصوص التى تقدم صورة للشعب المطحون فى صراعه مع الأقوياء سواء سلطة حاكمة أو صراعاته ضد قوى أكبر منه.

في التعبير عن الدور المسرحي، وذلك من خلال بناء عدد من البني الدلالية والإشارية والرمزية التي تعبر عن الأوضاع والعلاقات الاجتماعية، وكان "بريشت" يري ضرورة أن تتحرك الشخصيات على المسرح بدوافع اجتماعية، متعددة الصور، حتى لا يقع المتفرج في شرك التوحد معها كما هو الحال في المسرح الأرسطي ، فالمتفرج في المسرح الملحمي يدرك من خلال هذه الصور المتعددة الظروف التي تعمل وفقها الشخصية،ومن هنا يتكون لديه الموقف الانتقادي المنشود، ومن جانب آخر، فإن تقنية الأداء التمثيلي التى يناط بها إحداث هذا التغريب تتطلب من الممثل أن يتحول من مجرد شخص يعايش الأحداث إلى(شاهد)عليه أن يدلي بشهادته حول وضع الشخصية، ومواقفها، الأمر الذي يفرض عليه إزالة إغترابه عن ذاته قبل أن يفكر في إزالة الاغتراب عند المتفرجين وعلى ذلك يمكن القول إن المسرح الملحمى من خلال أداء الممثل يتخذ عدداً من الإجراءات التقنية، وهى: تعدد مجالات الرؤية تجاه الموضوع المطروح - الاعتماد على أوضاع اجتماعية تستند إلى النموذج المشابه فى الواقع - ضرورة أن يهتم الممثل بدراسة الكيفية التى تتطور بها العواطف الإنسانية التى تصاحب ظرفاً اجتماعياً ما - أن الممثل يقوم بإعادة عرض الموضوع بشئ من التحفظ وقليل من الانفعال - أن الممثل يعرض الشخصية بصفتها إنساناً آخر غريباً عنه، ويستخدم فى ذلك وسائل مثل التعليق، والتوقف، والسرد، أو أداء شخصية أخرى - أن الممثل لابد أن يضع فى اعتباره أنه مؤد أو عارض وأن عليه أن يؤدى دوره –أو أدواره –بشكل طبيعى وتلقائى، وكأن بريشت أراد أن يضع ذات الممثل في حياته الخاصة داخل إطار الكيان الاجتماعي عندما قال إنه على الممثل أن يرصد في ذاكرته إلى جانب دوره ردود فعله الأولى ، وتحفظاته ، انتقاداته ، وصدماته، حتى لا تدمر بأن تبتلع في النسخة النهائية ، بل تظل موجودة ومحسوسة، لأن الشخصية بل وكل شىء لا يجب أن يستحوذ على إعجاب الجمهور بقدر ما يدهشه ومن جانب آخر كان المسرح الملحمي عند بريشت مصمماً بأسلوب يسمح بإطلاق طاقات الوعى الاجتماعى والسياسى لدى المتلقى، وذلك بهدف دفعه إلى القيام بفعل ثورى يمكن أن يحدث تغييراً فى حياته للأفضل، ومن ثم ، فإن المتلقى فى المسرح الملحمى عندما يستجيب لفعاليات العرض المسرحى إنما يكون ذلك نابعاً من تجربته الاجتماعية، بصورة تجعله يتلقى العرض المسرحي وفقاً للمفاهيم الاجتماعية، وعليه فإن العرض المسرحى يقوم على نوعين متقابلين من المعنى، حيث هناك دور تمثيلى أو أدائى يقوم به الممثل، وفى المقابل هناك دور آخر يقوم به المتلقى ويتحدد هذا الدور فى عدد من العناصر الأساسية هي ( إنه يقوم بدور المراقب الواعى- يقف فى مواجهة العرض للدراسة والتحليل- يجد نفسه مدفوعا للمعرفة - كما يدرك المبررات الدرامية بعقله النشط.

وأخيرا فإن تجربة برتولد بريشت في الإخراج تثير قضيتين ظلتا ، وربما لا تزالان تفرضان حضورهما على حركة المسرح في أى مجتمع ، وهما الوضع الأيديولوجي للمسرح والمسؤولية السياسية للمتفرج .

**د. مدحت الكاشف**

# ثلاث مراحل وربنا يسهل

يمكن أن أقول إن تجربتى مع الإخراج مرت بمراحل ثلاث الأولى هى مرحلة الاعتماد على روح الكوميديا الشعبية واستلهام أساليب الفرجة الشعبية فى العرض المسرحى، وكان أول عرض قدمته بهذا الأسلوب هو (درب عسكر) حيث تميز العرض بالارتجال وتوظيف خيال الظل وإلغاء خشبة المسرح المرتفعة عن الصالة من أجل إيجاد حميمية بين العرض والجمهور وكنت وقتها أرى أن هذا الأسلوب هو الأفضل فى طرح الموضوعات المتعلقة بالهم العام. تاريخ الارتجال فعلاً مرتبط بتاريخ الديمقراطية وقد ظللت أعمل لفترة وفقًا لهذا الأسلوب بل إننى أقدمت على تجربة (عجبى) والتى كانت عن إعداد لى لأشعار صلاح جاهين مستخدمًا أيضًا أسلوب اللاخشبة وكانت رسالة العرض أن الشعر الذى يرتبط بالناس وقضاياهم وهمومهم هو الشعر الذى لا يموت. بعدها قدمت أيضًا وبنفس الأسلوب عرض (شرم برم) بطولة سعيد صالح، لكنى بدأت بعد ذلك أنتهج نهجًا مغايرًا.

ذلك أن بعض السادة النقاد كانوا يعتبرون المنهج الذى أعمل به إخراجًا من الدرجة الثانية والبعض وصمنا بأننا لا نجيد الإخراج وفقًا للطريقة الكلاسيكية لذا نعمل بهذا الأسلوب بينما البعض الآخر عبروا عن إعجابهم بالعروض بهذه الطريقة لكنهم عاجزون عن تصنيفها!

ولذا فقد أقدمت على إخراج مسرحية (أهلاً يا بكوات) بالطريقة الكلاسيكية سواء فى الحركة المسرحية أو النص (بداية ونهاية وذروة..) إلا أنى لم أهمل الأسلوب الأول أسلوب الكوميديا الشعبية واستخدام أساليب الفرجة الشعبية والارتجال فى العرض لكنى بعد فترة بدأت أتيقن أن الأسلوب ليس هو المشكلة لكن وصول رسالة العرض إلى المتفرج هذا رهان المخرج الحقيقى، حقيقة كان لأسلوب الفرجة الشعبية أكثر من ميزة لأنه أخف حركة فهو لا يحتاج إلى ديكورات ثقيلة وإكسسوارات كثيرة ودولاب ملابس الأمر الذى يسهل من إمكانية التنقل بالعرض بسهولة خصوصًا وقد كنا فى فترة يحتاج المسرح المصرى فيها أن يذهب للجمهور، لكن مسرحية (أهلاً يا بكوات) قلبت الموازين. بدأت الناس تعود للمسرح لأكتشف أن هم المسرحى ليس أن يذهب للجمهور لكن موضوع العرض أن كان ملتصقًا بهموم الناس فإنها ستأتيه بالفعل مع اعترافى أن جزءًا من نجاح عرض (أهلا يا بكوات) يرجع للنجوم المشاركين فيه سواء عزت العلايلى أو حسين فهمى أو الكاتب لينين الرملى وكان قادمًا من القطاع الخاص وكانت هذه أول تجربة له مع المسرح القومى، أو المسرح القومى نفسه الذى كان نجمًا تحت قيادة محمود ياسين، والذى أحمل له امتنانًا شديدًا لأنه حل محل النجم عزت العلايلى فى العرض بعد انسحاب الأخير، وكان هذا الموقف شديد الرقى من هذا الفنان.

أما المرحلة الثالثة فى تجربتى فهى مرحلة الاستعراضات الضخمة، فقد بدأت فى إخراج حفلات الافتتاح للمهرجانات المختلفة كمهرجان الإذاعة والتليفزيون والعيد الخمسين لثورة يوليو وعروض الاحتفالات بنصر أكتوبر التى تقيمها القوات المسلحة وكلها احتفالات بإمكانيات ضخمة وعلى مساحات واسعة سواء كانت فى الأستاد أو كما حدث مع احتفال عام 2006 الذى أقيم بالإسماعيلية على المسرح الرومانى ومساحته 50 و 30 مترًا خلفها أرض مساحتها ضعف حجم الاستاد هى أرض طابور الجيش الثانى وعلى يسار المسرح تجرى قناة السويس بينما فى خلفية هذا المشهد المهيب يطل النصب التذكارى للجندى المجهول وكل هذا المشهد يبدو أمام المتفرج ولا بد من استخدامه فى التكوين وهو ما تحقق فعلاً بل إننى استخدمت قناة السويس لعمل عبور حقيقى بجنود حقيقيين لمدة عشر دقائق كجزء من العرض، ولكنى لم أعرف فى هذا النوع من العروض ذات الإمكانيات المرتفعة –فقدمت مسرحية (عين الحياة) فى جاليرى الهناجر حيث لا إمكانيات إضاءة أو ديكور ولا إمكانيات أصلاً بل مسرح فقير جدًا.

ومثلما تعلمت الإخراج على يد أستاذ نعتبره أكاديمية فى حد ذاته، وهو المخرج الكبير حسن عبد السلام الذى نقل خبراته الكبيرة لكل من عملوا معه كمساعدين ولم يبخل على أحد منهم، لذا فقد سعيت أنا أيضًا إلى أن أنتهج نهجه فى تعليم الجيل الجديد لكنى لجأت لأسلوب تعليمى جديد يشبه الأسلوب الذى اتبعه الكاتب الأمريكى فى كتابه (عيوب التأليف المسرحى) بأن أعلم الأجيال الجديدة عيوب الإخراج المسرحى، ذلك أننى لو علمتهم منهجى فى الإخراج كنص مقدس سيتحول الأمر إلى ما يشبه الأسطى الذى يعلم التلاميذ الحفر على النحاس حيث القواعد واحدة والصنعة لا تتطور بينما الإبداع لا يعرف ذلك لأن الزمن يتغير ومعه تتغير أذواق الناس، ورأيى أن التطور لن يجىء إلا بكسر القواعد لكن ليس مطلقًا إذ يجب أن يكون واضحًا قبل كسر أى قاعدة ما هى هذه القاعدة وأن يكون كسرها عن عمد لسبب واضح وإلا فلن ينتج شيئًا على الإطلاق، كما أنه ليس صحيحًا ما يشاع عن أنه ليست هناك قاعدة وأن كل شىء متاح. وهكذا كان أسلوبى فى تدريب المخرجين الجدد بمركز الإبداع وبأى ورشة أخرى شاركت فيها، وفى تجربتى الأولى مع مركز الإبداع كان مشروع التخرج للمتدربين هو إخراجهم جميعًا لنص شكسبير (الملك لير) برؤى مختلفة وفى النهاية كان لدينا خمسة عروض لهذا النص بخمس رؤى مختلفة شاركت ثلاثة عروض منها فى المهرجان القومى وفازت بجوائز لجنة التحكيم الأمر الذى أفخر له وربما لو شارك العرضان الآخران لكان لهما نصيب من الجوائز أيضًا.

وإذا كان الأسلوب فى ورشة الإبداع العام الماضى هو عدة عروض عن نص واحد فإن الأسلوب تغير هذا العام وأصبح عرضًا واحدًا عن نص (العاصفة) لشكسبير يقوم بإخراجه عدة مخرجين، حيث يتناقش مخرجو العرض حول أسلوب تقديمه والرؤية المشتركة التى سيقدم بها العرض ولا مانع من أن يختلفوا وتتعارض وجهات نظرهم ثم أجلس معهم لتهذيب هذه الخلافات وبلورتها فى رؤية مشتركة وهدفى من ذلك أن أعلمهم أن النص الجيد يحتمل عدة وجهات نظر وعلى المخرج أن يتقبل وجهة نظر الآخر ولو تعارضت معه!



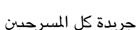
**عصام السيد**

**أعلم الأجيال الجديدة عيوب الإخراج المسرحى ولا أعلمهم منهجى**





• فرقة إمبابة المسرحية قدمت مسرحية «التشريفة» يومى الاثنين والثلاثاء الماضيين على مسرح قصر ثقافة كفر شكر.





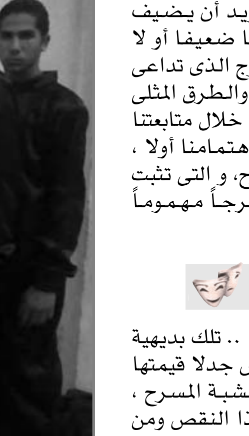
• المخرج عبد القادر مرسى له الريادة في اختيار مادة "الفوم" الرخيص وهى إحدى إضافات مخرجنا الذى كان أيضا صانعًا للديكور علاوة على المشاركة بالتمثيل.

## بعيدا عن الصرخة الشهيرة.. رؤيييتى!

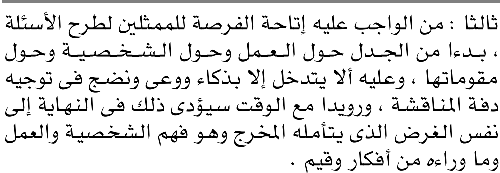
# الطريقة المثلى لتعامل المخرج مع فرق الأقاليم

لدينا خزانة تروس تطنطن بلا طحن.. وهؤلاء مارسوا هذه المهنة كمصدر للدخل

العمل المسرحى ميدان بحث واكتشاف وابتكار.. وخيال جامح قبل أى شىء







المخرج هو أهم ما فى العملية المسرحية ،سواء كان فى مسرح فرق الاقاليم أو غيرها، ولندع الآن النص المسرحى، فهو رغم أهميته ، لا يمكن لمخرج له هدف ورؤية ويريد أن يضيف بخبراته إبداعا يقدمه للناس ، أن يختار نصا ضعيفا أو لا قيمة له ، ولذا فنحن نركز هنا على دور المخرج الذى تداعى فى مسرحنا ، نبحث معا عن المشكلة والحل والطرق المثلى للخروج من هذه الأزمة التى نراها أكثر وضوحا خلال متابعتنا واحتكاكنا بفرق الأقاليم منذ سنوات، بحكم اهتمامنا أولا ، وقبل عملنا الوظيفى فى الإدارة العامة للمسرح، و التى تثبت أن وراء العمل الجميل ، الجاد والجيد ، مخرجاً مهموماً بمشاكل وطنه ويدرك حجم دوره وصعوبته .



### المخرج المسرحى

" المسرحية ناقصة حتى تعرض على المسرح " .. تلك بديهية معروفة ، لا بد من الاستهلال بها ونحن نفترض جدلا قيمتها فى تناولنا أى عمل مسرحى لتقديمه على خشبة المسرح ، ولكن ما هو الإخراج المسرحى الذى يكمل هذا النقص ومن هو هذا الفنان الذى يمكن أن يضيف إلى إبداع الكاتب إبداعا تاليا أو متضامنا أو متناغما ، فيعطينا الرؤية الواضحة المتكاملة ، وهو سؤال قد نجد له إجابات مختلفة ، وتبعا لموقف أصحابها الفنى والفكرى ،ونحن نحاول هنا أن نتلمس الإجابة ، خاصة وأن مسرحنا فى الأقاليم يعانى من نقص هذا المخرج الخلاق الذى يضيف من خلال النص ولا يركب عليه ، والذى اختار المكتوب لأنه يعبر عما فى ضميره والذى يعرف أن وظيفته الأساسية هى احتواء هذا المكتوب لكى يقدمه فى أفضل صورة وأجلى بصيرة ، وأجمل تكوين .

### ماهية المخرج :

لنبدأ بسؤال عن المخرج ، من هو ؟ وهو سؤال يحتمل أكثر من إجابة ، لأن معظم الذين يخرجون يمكنهم أن يجيبوا ، ولكن أكثرهم لم يسأل نفسه لماذا أخرج ؟ لأنه لو سأل فسيدرك أن الأمر ، بحقيقته ، جد شاق وغير هين ، ولأن المخرج ليس نهاية ممثل ، أو وظيفة خالية ، أو وجاهة اجتماعية ، ومن يريد أن يقدم عملا مسرحيا لابد أن يكون صاحب موقف ورؤية واضحة ومتسقة ، والرؤية خارجة من هم عام وخاص ، ومجموعة متداخلة من الظروف المؤثرة ، والظروف ليست المناخ العام فقط ، هناك أشياء كثيرة مجتمعة تشكل الرؤية ، وهى تعبير يطلقه جزافا بعض أصحابنا فى المسرح الإقليمى وللأسف لا يدركون معناه ، فالرؤية تتعلق بالفهم المتكامل بدءا من التيقن من البديهيات والأسس وانتهاء بإدراك منظومة الحياة ذاتها .

أهم ما يشكل الرؤية الصحيحة ، هو التكوين الثقافى المتنامى، والمنهل الثقافى لا ينتهى ، ولا ينضب ، ومشكلة بعضنا أنهم يقفون عند بعض الكتب التى قرأوها فى بداية حياتهم وناموا عليها بعد أن حفظوها ، والعلم لا يقف ولا ينتهى ، وحدوده ممتدة طوال عمر الإنسان ، وصاحب الرؤية يدرك أن فهمه متغير بالتجدد والاحتكاك اليومى مع مختلف المعارف الإنسانية ، يأخذ من التراث ما يعينه على فهم كل ما تجود به قريحة الحاضر ، وهو يدرك بحق أن تطوره رهن بهذا الفهم والوعى ، والمخرج ليس مديرا أو موظفا وليس مجرد حرفى يجيد صنعته ، ولكنه مبدع خلاق تنمو موهبته وتنضج عبر الاحتكاك الثقافى والتعلم المستمر من الآخرين ، والمخرج الذى يتعلم الحرفة دون أن يطورها بالإبداع وإعمال الخيال والخلق الجديد ،لا قيمة له ولن يكون مفيدا فى الإخراج المسرحى إلا كفائدة أى ترس فى آلة ميكانيكية .

وانظر لهذا الكم الكبير من المخرجين على امتداد رقعة الأقاليم ، لكى تدرك لماذا اختفى معظمهم فى ظل السبوبة أو قل الشريحة أو رزق العيال، كما تحب، وستدرك أكثر أن عدم إعمال الخيال وجدية التفكير فى هذه المهمة الشاقة ، والجرى وراء العمل ، كوظيفة ، كمصدر للدخل فقط ، هو الذى يؤدى إلى خزانة التروس هذه التى تطنطن بلا طحن !

يقول " جوردون كريج " الذى تتلمذ على يديه أعظم مخرجى أوروبا وروسيا وألمانيا : (إن المهم أن يضرب المخرج بسهمه فى أكثر من مجال إبداعى ) .. لأنه يجمع بين يديه فنونا مختلفة ، لابد أن يخبرها ويدرك ما وراء جمالها وإبداعها ، لكى يستطيع أن يعطى للناس ذلك الخلق الجديد على المسرح ، ولن يكون مخرجا ، كما يقول كريج ، إلا إذا مارس الإبداع وبرع فيه ، حتى يمكنه مزاولة عملية الخلق والتجسيد الكبيرة فوق خشبة المسرح ، لأنه لكى يجسد المعنى من وراء الكلمات لابد أن يدرك ما وراء الكلمات ، وهو بقدر ما يأخذ وينهل من ثقافات وخبرات غيره ، يستطيع أن يطور إبداعه وينمى موهبته ويصقل أدواته ،المخرج مطالب لكى يكون له قيمة وتأثير ، أن يهضم بوجه خاص نظرية المسرح وتقنياته بحيث يكون قادرا على التفاعل مع القضايا الإنسانية التى يطرحها مجتمعة فى فترة العرض حتى ولو لم يقصدها المؤلف ، كما يقول سعد أردش فى كتابه عن المخرج المسرحى .

### أسلوب المخرج

كما أن لكل مخرج رؤية وهدفاً محدداً وواضحاً ووجهة نظر فى الواقع والمجتمع وفى الحياة ذاتها ، فإنه لابد أيضا أن يكون مؤمنا بأن الواقع متغير ، وأن من ضمن وظائف الفن ، تغيير هذا الواقع إلى الأفضل ، وإلى رقى الإنسان وتقدمه .
ولذا فلابد أن يكون هدفه هو التغيير والكشف ، ولهذا فاختياره للنص الذى سيقوم بإخراجه يستلزم أن يكون متفقا مع ما يريد أن يقوله ويقدمه للناس من قيمة ومعنى .
وإذا كان الأسلوب هو الرجل ، فإن بداية الدخول فى تفصيلات عملية الإخراج يجب أن تمر بالمراحل التالية ، لكى يصبح كل شىء واضحا أمامه، ولكى لا يدخل فى معارك جانبية تشغله عن مهمته الأساسية فى الإبداع ، وكثير من مخرجينا فى مسرح الأقاليم ، يجأرون بالشكوى أنهم لا يذهبون للمواقع ، لكى يخرجوا أعمالا ، لكن لكى يحلوا مشاكل مختلفة ، خاصة بالعمل وغير العمل :
أولا : يجب على المخرج أن يقوم بعرض منهجه فى العمل وطريقته للفرقة موضحا لماذا اختار ،أو وافق على ترشيحهم ،هذا النص والفكرة الرئيسية والهم الأكبر الذى يشغله ، وكذلك يبين فلسفته إيمانه بهذا العمل .
ثانيا : بعد قراءة النص يبدأ الدخول فى المناقشة مع الممثلين حتى يصل إلى وحدة التفكير التى تجمعه مع أهم أدواته .
ثالثا : من الواجب عليه إتاحة الفرصة للممثلين لطرح الأسئلة ، بدءا من الجدل حول العمل وحول الشخصية وحول مقوماتها ، وعليه ألا يتدخل إلا بذكاء ووعى ونضج فى توجيه دفة المناقشة ، ورويدا مع الوقت سيؤدى ذلك فى النهاية إلى نفس الغرض الذى يتأمله المخرج وهو فهم الشخصية والعمل وما وراءه من أفكار وقيم .
رابعا : لا يجب أن يقرر تفسيرا أو فهما أو يملى إدراكه على الممثل ، حتى وإن كان النتاج غير ما يرجو ، لأنه، وهو العقل المدبر والبصيرة الواعية ، عليه أن يمضى بفهم الممثل خطوة خطوة ، حتى يجتاز أخطاءه ، وحتى يصل معه نحو الفهم الأمثل للشخصية وللعمل ، ويقول المخرج الانجليزى "جرانفيل باركر" : إن المخرج يجب أن يعطى الممثل الفرصة أن يبدأ هو بالعطاء ، فإذا استعصى عطاء الممثل من البداية ، فأولى به – المخرج –أن يلعب دور الدبلوماسى لا دور الشاويش ، وهنا يجب أن يدفع ويبارز ويكر ويفر ، ويناور ويدلل ويغازل ، المهم أن يفعل أى شىء غير إصدار الأوامر ، ولذا لا بد من جدل مستمر حول العمل وحول الشخصية ، ولا بد أن يوهم المخرج ممثله بأنه هو الكاشف والمبدع وهو صاحب الوسيلة وهو الذكى حتى يكتشف بنفسه خبايا العمل والشخصية ، وحتى يعطيه الثقة فى نفسه وفى إبداعه وقدراته ، حتى ولو لم يتعد الحد الأدنى ، فهو بالضرورة سيخرج ما عنده إن آجلا أو عاجلا ما دام المخرج فى الطريق الصحيح .
خامسا : يصبح بالتالى تعامل المخرج مع الديكوريست والميكانيست ومهندس الإضاءة وعاملها وحتى أصغر عمال المسرح بنفس الأسلوب ، لأن لكل منهم خبرته ، وفهمه وإبداعه وشخصيته وكيانه ، حتى يستطيع أن يأخذ منهم أقصى ما يريده ، ويسمح لطاقاتهم الكاملة أن تخرج وتتألق من داخل معطفه.



### المخرج والنص

وحتى تكتمل وتتضح الرؤية الإخراجية ، يجب على المخرج أن يكون أكثر وفاء للنص المكتوب ، أكثر من العرض المسرحى ، ولا نريد أن نكرر القضية القديمة حول وقوف المخرج أمام أو خلف أو جوار النص ، لأن هذا تضييع للوقت ، مادمنا قد اتفقنا أن النص من اختيار المخرج ، ولم يفرض عليه ، ولم يجد فى أفكاره ما يتعارض مع فهمه ورؤيته ، وتفسير النص الذى يتخذه البعض تكائة للعبث فى بناء العمل الفنى والإدخال والحذف والتقديم والتأخير ، هى كلها حيل العاجزين ، الذين فقدوا طريقهم إلى الكتابة للمسرح ،



• جماعة سفينة نوح المستقلة تعرض مؤخراً مسرحية «نشاذ» للمخرج أسامة الشهاوى بالمركز الثقافى الفرنسى بالإسكندرية.

● كانت بداية منير عبد الحميد فى عالم المسرح ممثلا فقام بالتمثيل فى 1966 فى مسرحية الوافد وبعد ذلك فى عام 1967 فى مسرحية مافيش تفاهم. وفى عام 1969 كانت الانطلاقة الكبرى له.

**أبعد كل هذا يبحث المخرج عن دوره ، ولا يجد سوى نص المؤلف ليلعب بقلمه ويصرخ: رؤيتى !**



فأخذوا يبحثون عن سبيل ، ولم يجدوا إلا نصوصا جاهزة ليمارسوا على صفحاتها أحلامهم المجهضة ، وحتى لانفهم بشكل خاطئ ، فنحن لا نرفع شعار تقديس النص المسرحى ، ولكن كل كتابة لها إيقاعها الخاص الذى لا يملكه غير صاحبه ، ولا يعرف مفاتيحه غيره ، وليس من حق أحد أن يحذف أو يضيف فى غيبته ، لأن هذا إخلال بجوهر هذا الفن ، وإلا فعلى المخرج أن يكتب هو ويترك النصوص حتى تجد من يحترمها ويحترم كتابها ، وندرك أن المخرج مبدع آخر بلا شك ، وأنه ليس بوقا للمؤلف ، ولكن وسيلة المخرج تختلف عن المؤلف .. ولكى نقف عند حقيقة الأمر وجوهره ، فالمخرج يقوم بإخراج مسرحية لكى يرتاح قلبه ويدخل السرور على نفسه ، وهذا الشعور بالرضا هو هدف العمل المسرحى ، والمؤلف يشعر بالرضا بعد أن يخط موضوعا يقلقه ويلاحقه ويملأ عليه فكره وقلبه ، ونفس الباعث عند المخرج ، الذى لا يمكن سؤاله : لماذا أقدمت على إخراج هذا النص ؟ كما لا يمكن سؤال المؤلف لماذا كتبت مسرحيتك هذه ؟ لأننا لن نجد إجابة ، إذ ليس من المعقول أن يسأل العصفور لماذا يطير .. ولا الظمآن لماذا يشرب .. ولا الجائع لماذا يأكل !

أذن فالمخرج لا ينظر إلى جوهر النص فقط ,ولكن الى ما وراءه من مشاعر وأحاسيس يقدمها له المؤلف كرما وتفضلا ، ليفكر فى خير وسيلة لإبراز كل هذا ، بطريقته الخاصة ، وبشكله وأسلوبه وبحسه ووعيه ، وهكذا يتناول كل مخرج نفس المسرحية ، وإلا ما هو الفرق بين مخرج وآخر سوى الاهتمام بكل هذا الذى سبق !

وخير مسرحية هى التى تبعث الدفء فى قلب المخرج وجسده ، وخير إخراج هو الذى ينقل هذا الدفء للمتفرجين ، ولهذا فالأمر المهم عنده هو ما يكتشفه بنفسه من قيم فكرية وجمالية فى النص الذى يتناوله ، ما يهمه هنا هو لون الحياة التى يبعثها فى المسرحية والجو الذى يخلقه والحالة التى يكثفها حول الأحداث والمعانى التى يبرزها والنماذج البشرية التى يصورها ، ودوره الهام كقائد للأوركسترا ، ينظم حركة السيمفونية وينسقها ، لأنه فى النهاية هو مؤلف العرض المسرحى .. هذا الكيان الذى يتشكل ويتخلق أمام انظارنا ، الروح والدم والجسد والمشاعر تدب فى الجماد ليتحرك ويحس وينقل إلينا بالتالى كل ما يريد من تأثير وجدانى وعقلى .

ومن واجبنا أن نؤكد إيماننا بإمكانية الاجتهاد مع الأمانة ، فلا يجب أن يكتفى المخرج بتجسيد أحداث المسرحية كما أرادها المؤلف فحسب ، ويحايد بتواضع فى طرح قضية النص ، بل يجب مخاطبة عقل ووجدان الجماهير واكتسابها إلى الجانب الإيجابى فى القضية التى يريد توصيلها بكل قيمها الفنية والجمالية والفكرية ويسعى بأن يوظف كل أدواته من أجل تحقيق ذلك.

**الكلمة عنصر موح بالدخول فى العمل المسرحى ، والعمل المسرحى يا سادة ميدان بحث واكتشاف**



### المخرج والممثل

الهم الأساسى الذى يقتضى من المخرج أن يبذل فيه جهده الأكبر والأعظم ، هو اختياره مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد رؤيته ، لأنه لو أخفق فى اختيار ممثل واحد فى دور ، حتى ولو كان صغيرا ، فإنه سيخل بقيم العرض المختلفة ، وعروضنا خير شاهد على هذه النتيجة وأهم أسبابها هى عدم الدقة فى اختيار الممثل المناسب للدور المناسب .

وهو لن يكتفى بذلك ، لأن ألمعية المخرج تكمن فى قدرته على فهم السلوك والطباع الإنسانية ، وفهم النواحى النفسية والاجتماعية والمادية ، ومراحل تطور الشخصية مع الممثل الذى تسند إليه ، وحتى يمكنه مواءمة ذلك مع كيان الممثل ذاته ، وتطويعه بالتالى لخدمة الشخصية ، والمخرج بالنسبة للممثل هو القوة الموحية بالثقة والتوازن ، وحدوده تفوق واجبه فى إبقاء الممثل داخل حدود الشخصية ، أو الإشارة إلى لحظات الصدق أو الابتعاد أو التصحيح ، بل يتعدى ذلك إلى اكتشاف الصعوبات التى تواجه الممثل وإلى إرشاده إلى كيفية التغلب عليها ، ويجب أن تكون صلته بالممثلين قد تعضدت وتوثقت بالدرجة التى تتيح له التعرف على حساسيتهم وأمزجتهم وقدرة كل منهم الفنية والتعبيرية التى ظهرت والتى لم تظهر بعد، والأخطاء والعيوب والأحلام وحدود الرؤية والعواطف والآمال ، وذلك قبل أن يسند الى أى منهم دورا ، وذلك ليعيد صهر استفادته ، حتى من عيوب الممثل الشخصية ، لكى تخرج الشخصية الدرامية مليئة بالحياة ، وكل ذلك دون أوامر عمياء.

أبعد كل هذا يبحث المخرج عن دوره ، ولا يجد سوى نص المؤلف ليلعب بقلمه ويصرخ : رؤيتى !

آفة مسرحنا أن البعض لا يريد أن يقوم بدوره ، ويريد أن يقوم بأدوار الآخرين ، ومنذ أن انطلقت حكاية "رؤيتى" هذه ، ومسرحنا فى تراجع !

الكلمة عنصر موحى بالدخول فى العمل المسرحى ، والعمل المسرحى يا سادة ميدان بحث واكتشاف واجتهاد وخلق وإبداع وابتكار ، وخيال جامح قبل كل هذا .

**محمد الشربينى**

# من اليونسكو لشلاتين يا قلبى لا تحزن



**عبدالرحمن الشافعى**

تجربتى فى الإخراج هى رحلة بحث وممارسة على مدى أربعين عامًا مع الموروث الشعبى وصولاً إلى شكل مسرح عربى.

وبعد اثنين وخمسين عرضًا مسرحيًا شعبيًا وجماهيريًا استلهمت فيها فنون العرض والفرجة والقص الشعبى وبعد إنشائى لفرقة المسرح الشعبى ومسرح السامر وتقديم أول عروض درامية فى سرادقات شهر رمضان وبعد حصولى على جائزة الدولة التقديرية عام 1986 والتى جاءت كتتويج لمسيرة عشر سنوات لى مع السيرة الهلالية قدمت خلالها عروضًا بمؤتمر السيرة الشعبية بجامعة القاهرة والأوبرا.

أقول إن السر فى كل هذا أن عينى دائمًا كانت على الجماهير، ورغم أن بدايتى كانت مع المسرح العالمى فقد تفرغت بعدها طوال مسيرتى للعروض الجماهيرية والشعبية عروض حية ممزوجة بعناصر التراث الشعبى من الموضوع إلى القالب مع موسيقى شعبية وشاعر السيرة حيث استطعت أن أضع هذا الفنان على خشبة المسرح باقتدار وشطارة وموضوعية باعتباره العنصر الفاعل وليس وجوده هامشيًا أو من قبيل الفرجة وهكذا كان أسلوبى أن تكون العناصر الشعبية مكونة للعرض المسرحى دون انفصال.. استدعاء توظيفى كامل وليس من قبيل الشغل لذا جاء عرض (عاشق المداحين) بمائة وعشرين ممثلاً وفى عرض "سيرة بنى هلال" كان شاعر السيرة يقف ندا للفنان حمدى غيث بالعرض باعتباره - الشاعر - دفة العرض.

الغريب أن هناك من يضع تراثنا المصرى المحلى فى مواجهة التراث العربى وهذا خطأ، نحن جزء هام من التراث العربى وإن كان لدينا عمق قبطى وفرعونى ومصر استطاعت امتصاص كل تلك الحضارات ومزجها ومحاولة الفصل هى نظرة ضيقة جدًا ولكن مشكلتنا أننا غرقنا فى تقنيات المسرح الأوربى رغم أن هناك تجارب عربية، مثل مسرح الحلقة فى تونس ومسرح الحكواتى فى لبنان ومسرح الفرجة بالعراق وسوريا، تبحث فى إيجاد شكل عربى مستقى من الموروث وهذا ما نبه إليه يوسف إدريس وتوفيق الحكيم حين قالا بأن قوالبنا الشعبية تصلح كنماذج مسرحية ولكن الكثيرين أعطوا ظهرهم للموروث والمحلى واستقبلوا الوافد وعملوا من خلاله، ولم أفعل ذلك، فكل من يرى أعمالى سيرى أننى واصلت تجاربى بعيدًا عن ذلك.

هناك من كتب أن بعض مخرجينا يتعالون على استخدام الأدوات التى يستخدمها العوام على خشبة المسرح ورأيى أنه ليس تعاليًا بقدر ما هو عجز عن توظيفهم لها فى المسرح، ودائمًا ما كنت أنادى بأن يحس المخرج بالجماهير ويستمع لهم وقد كنت حين أقدم عرضًا بمسرح السامر أجلس فى آخر صف حتى أسمع همسات الناس وملاحظاتهم حول العرض، بينما نحن الآن نتعالى على موروثنا حتى فى مسارح الأقاليم وهذه هى الخطورة الكبرى، حين يقدم أحد المخرجين نصًا ليونسكو فى قرية فأين نصوص محمود دياب وتوفيق الحكيم، كل مخرج يذهب ليمارس ذاته على (قفا) الناس حتى ينفذ شريحة يسترزق منها! مع أن دور الثقافة الجماهيرية هو الارتفاع بمستوى التذوق وهذا لن يتأتى بتقديم أعمال غريبة على الناس تتعالى عليهم.

إن الروس فى فترة المد الشيوعى قدموا (هاملت) فى صورة مجاميع ولم يقدموها كما كتبها شكسبير تعالج مشكلة ملكية.. أمير قُتل والده وانُتزع عرشه لكنهم قدموها تعالج مشاكل الجماهير، وهكذا لا بد أن يكون المسرح مؤمنًا بالناس وهكذا كان اتجاهى الذى لم أحد عنه أبدًا. كما أن المسرح هو الفن الوحيد الذى لا يكتمل بدون جمهور.

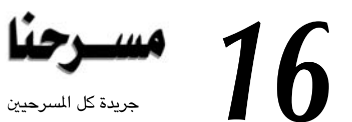
وحاليًا حين أنظر لأزمة المسرح المصرى أقول إن المنقذ الوحيد هو الطقس الشعبى، ذلك أننا للأسف اندفعنا فى تقليد التجريب بدلاً من استيعاب تقنياته وأساليبه واستخدمها فى التجريب فى الموروث، نحن ثقافة الكلمة والتى ضاعت فى العروض الحالية، ومنقذ المسرح المصرى الوحيد هو التراث استلهاما وتقديمًا وتوظيفًا تمامًا مثلما فعل يسرى الجندى وألفريد فرج ومحمود دياب، لكن هذا يتطلب نبذ الاستسهال الذى صار آفة المسرح المصرى!

**اللجوء للطقس الشعبى هو المنقذ لأزمة المسرح المصرى**



ولم أقتصر على تقديم مسرحنا الشعبى لأهله فقط هنا ولكنى ذهبت به خارج الحدود أيضًا وكنت مديرًا لمهرجان النيل للفنون الشعبية ثلاث سنوات فى الولايات المتحدة الأمريكية وقدمت عروضًا كثيرة فى أوربا آخرها كان فى فبراير 2009 على مسرح باريس فى احتفالية اليونسكو وعدت لأذهب بنفس العرض بعد أقل من شهر لحلايب وشلاتين على حدود مصر الجنوبية وفى بقعة صحراوية جاء أهلنا ليشاهدوا العرض جلوسًا على الرمال وكما كانت حفاوة الاستقبال فى باريس حيث تعرف الحضور على مدى ساعة ونصف الساعة هى زمن العرض شيئًا شديد العمق وشديد المصرية. وفنون حقيقية ضمت كل الفنون الشعبية المصرية من حلايب وحتى سيناء وبالتالى فقد شاهدوا خريطة مصر الثقافية بهذا العرض، وفى حلايب وشلاتين كانت لهفة الناس كبيرة وفهموا جيدًا ما كنت أرمى إليه حين تحول الفن فى تلك البقعة إلى حياة بديلة.

● مصمم الديكور محمد قطامش انتهى من وضع تصميمات مناظر مسرحية «ماريانا لوركا» والتى تقدمها الجامعة العمالية بطنطا خلال أيام.








## إذا كنت تفكر فى الإخراج بجد لا تقرأ هذا الموضوع

# أسس تكوين السيد المخرج



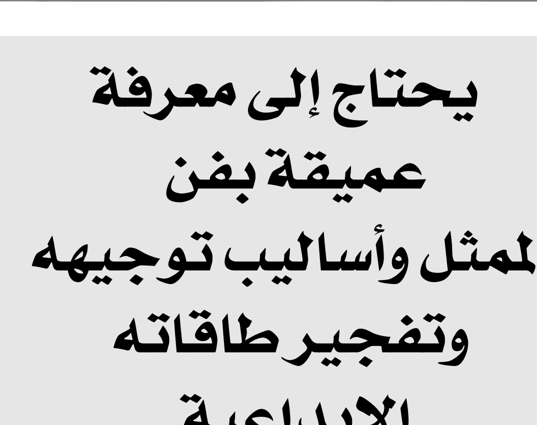
**أولا: الوعي بالسياق التاريخي.**

لعل أول ما يعني به المخرج في العمل الدرامي الذي يضطلع به كي يجسده في المكان والزمان معا، إن هو إلا تلك الشخصيات الدرامية التي يلتقي بها على الأوراق، متحدة فيما بينها ومختلفة أحدها عن الأخريات، متوافقة حينا ومتصارعة حينا آخر، فتشكل في هذا كله الفضاء الدرامي بين يديه، والذي يعود ليتراءى له في مخيلته حيا متحركا صاخبا وهادرا، لا يملك لإسكاته سبيلا إلا بعد أن ينتهي منه وبزمن طويل.ولكن إذا كان المؤلف يعني من الشخصية بناءها وتركيبها من عديد المصادر والمفردات التي استقاها منها، فإن المخرج يعني بتحليل هذا البناء وذلك التركيب ورده إلى سلسلة أو مجموعة من العناصر الأولية التي يمكنه الاستناد لها في فهم دوافع الشخصية لما تفعل أو تقول، وفي تفسير سلوكها ومشاعرها التي تتكشف وراء كلماتها وحركاتها وإيماءاتها فبغير امتلاك لناصية الفهم والتفسير للشخصية، لن يستطيع المخرج- من ناحية أخرى- أن يوجه الممثل أو يساعده على مقاربة الأحجام والدرجات الصوتية بالتنغيم والتلوين المحتمل، ولا مقاربة الإيماءات التي يمكن أن تصدر عنه، ولا شحن حركته وإشارته بما ينفخ فيهما الحياة وينفي عنهما طابع الآلية بكل ما تنطوي عليه من برودة وفتور.

والواقع أن فهم الشخصيات، قد يصبح مفتاحا - على مستو آخر- لعديد من عناصر العرض المسرحي، مثل الملابس بألوانها وتفصيلاتها البادية وطرازها، بل وطريقة استخدامها والتعامل معها في المواقف المختلفة، ومثل الإضاءة المصاحبة بما توحي به من مناخ نفسي، وكذلك المكان بما يكشف عنه من بيئة درامية محددة الإكسسوارات والأثاث والتفصيلات المعمارية التي تتفاعل معها الشخصية وتنفعل بها.

لكن تنشغل بعض الكتابات النقدية ولاسيما التي تقترن بالمنهج السيميولوجي أو علم العلامات، بتفريغ الشخصية الدرامية والأدبية عامة من هويتها الإنسانية الحية، وتنظر إليها كمجرد شخصية ورقية، خضعت قبل أن تستوي في النص، لعديد من عمليات الاختزال والتركيز والتكثيف والانتقاء والنفي، بحيث تصبح- في نهاية الأمر- مجموعة من العلامات المتسقة أو المتنافرة، في إطار وظيفي محدد داخل البناء الكلي، فلا قيمة لها إلا بقدر ما تؤديه من وظائف داخل الكل، ولا وجود إلا بما تضخه من علامات. وعلى هذا النحو قد يستعصى- من منظور السيميولوجية النقية- رد الشخصية الدرامية إلى الخارج الاجتماعي الذي يمكن أن تكون تشكلت فيه وانبثقت منه. فإذا كانت هناك محاولة فهم وتفسير لشخصية درامية أو أدبية ما، فلن تبدأ هذه المحاولة ولن تنتهي إلا في سياق العمل الدرامي أو الأدبي، الذي تلعب فيه أدوارها الوظيفية، على نحو يؤدي- بالنتيجة- إلى إغلاق العمل على نفسه.






والواقع أن السيميولوجية النقية لا تصلح- بأي حال من الأحوال- مدخلا للمخرج المسرحي الذي يسعى ابتداء للتواصل مع جمهور متعين في الزمان والمكان وحاضر مباشرة بإزاء العرض، إن لم يكن جزءا من هويته بصفته عرضا مسرحيا. ومن ثم فالمخرج يشكل خطابه الفني بالضرورة بحيث يتجاوب مع أبنية وعي الجمهور بواقعه المعاش، ومصادر ثقافته التي تؤثر فيه ويتأثر بها، فتشكل ذوقه الجمالي وطرق استجابته للعمل الفني الذي يتعرض له، أي أنه- طوعا أو جبرا- يدعو وينشط الأطر المعرفية المشتركة بينه وبين جمهوره المستهدف، والتي تجعل خطابه- في الوقت نفسه- قابلا للفهم وإثارة الاستجابات المرتقبة. وبتعبير آخر فالسيميولوجية النقية لا تكفي، ومن الضروري البحث عن مقاربة منهجية تنشأ في المساحات المشتركة والمتداخلة بين العلوم، وتستطيع- من ناحية أخرى- أن تحيى وتفعّل ما افترضته السيميولوجية التقليدية- وأهملته في الممارسة- عن الأطر المعرفية التي يعود إليها المتلقي بوصفها مرجعاً "reference يمكنه أن يجعل العلامة التي يتلقاها مفهومة. وفي هذا السياق ظهرت سيميولوجية الثقافة التي استوقفت الأطر المعرفية للتلقي في المداخل الثقافية التي تشكل وعي المتلقي، سواء أكانت خطابات دينية أو أدبية، كما ظهرت السيميولوجية الاجتماعية التي استوقفت الأطر المعرفية في عناصر الفولكلور والأساطير ونظم الاقتصاد وأوضاع المعيشة وخطاب الإعلام، مما يتكسر في مجموعه ويندمج في خطاب الحياة اليومية، مكتسبا- في الوقت نفسه- مدلولاته الحية والحاضرة.



ولا ريب أن السيميولوجية سواء أكانت ثقافية أو اجتماعية، تعني- في النهاية- بانفتاح المخرج والناقد معا، على الواقع المعاش بمختلف أبعاده التكوينية: الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي يعيش فيها الناس، النظم السياسية التي تحكمهم، العادات والتقاليد والأعراف التي تنظم علاقاتهم، القيم الأخلاقية التي تكمن وراء أحكامهم، الأحداث والوقائع التاريخية التي تؤثر في حياة الفرد أو حياة جماعة من الناس، ففي كل هذه الأطر المعرفية التي يرجع إليها لتفهم جمهوره، ولتفهم الشخصية الدرامية أو الأدبية، التي يتحاور معها ابتداء على الورق، ثم يعيد إنتاجها وتجسيدها في زمان العرض ومكانه.

غير أن امتلاك فهم ورؤية واضحة لجمهور التلقي، لا يلزم المخرج المسرحي فحسب، بل يلزم الناقد والمؤلف والممثل أيضا، إن لم يكن يلزم القوى المختلفة التي تعالج الإنتاج الفني والأدبي، بشكل أو بآخر، وبدرجات متفاوتة. ولكن امتلاك الرؤية التي ندعوها بالوعي التاريخي تصبح ألزم بالتأكيد لفنان المسرح عامة، لأنه يتعامل مع جمهور غير مؤجل ولا غائب، بل حاضر في الوعي به، حضورا مباشرا في نفس حيز الزمان والمكان، الذي يتشكل فيه الخطاب، بطريقة فورية وآنية، تسجل- في الوقت ذاته- درجات الفشل والنجاح في الرواج التجاري، والاستجابة الجمالية، وتحقيق الأثر الكلي، بينما رجع الصدى أو"Feed back وفق الدراسات الإعلامية، يعد أثرا مؤجلا أو مرتقبا- ولو بشكل غائم- في غير الإنتاج المسرحي من الأعمال الأدبية والفنية، مما يؤدي إلى إهماله، أو ندرة العناية به- على الأقل- في فترات تشكيله، وان كان هناك جمهور يفترضه المبدع بوصفه متلقيا لما يشكله من أعمال، فيؤثر عليها تأثيرا حاسما.

وعلى أية حال فصياغة الخطاب المسرحي بطبيعته النوعية والمفارقة لغيره من الخطابات الأدبية والفنية، يفترض تكوينا ثقافيا خاصا في المخرج، سواء على مستوى الحرفة التقنية، أو مستوى الرؤية الفكرية والموقف الأيديولوجي، اللذين يتشكلان في سياق الوعي المتنامي بتاريخية الواقع المعاش. فمن الناحية الحرفية يحتاج المخرج- بصفته قيادة عمل مركب من فنون عديدة ومتنوعة بين الزماني منها والمكاني- معرفة عميقة بفن الممثل وأساليب توجيهه وتفجير طاقاته الإبداعية، ومعرفة بالفن التشكيلي أساليبه ومدارسه ومنهجية تذوقه، ومعرفة السينوغرافيا التى تجمع العناصر المرئية في الصورة، بوظائفها وعلاقتها بالفضاءات المتنوعة، وما تبيحه من علاقات متباينة بالمتفرج، فضلا عن معرفته بالموسيقى وآلاتها وقوالبها والفروق بين المقامات والسلالم وطبيعة كل منها، ومعرفته بالدراما وتياراتها الفنية وسماتها، وبالأسس الممكنة لتحليلها واكتشاف أعماقها.

ولكن كثيرا من المخرجين- أو من يعتبرون أنفسهم كذلك بلا مناسبة أو تبرير- يستهينون بتكوينهم الحرفي ومنابعه المتنوعة والمتداخلة، وينعمون برذائل الجهل والادعاء والتبجح، ويهزون كتفهم غير مبالين بهشاشة ثقافتهم الحرفية.وإذا كان هذا شأنهم مع مقتضيات الحرفة الخالصة، فلا غرو ألا يبالوا بأمر يتعلق بحديث عن رؤية فكرية أو موقف أيديولوجي، كأن الفن قرين التفاهة والخفة والمماحكة الفارغة بالرأي العابر أو وجهة النظر التي قل أن تستند لحجة أو دليل، وقل أن تصمد لنقاش وتفنيد. وفي هذا السياق لا نعدم بعض أساتذة من المفترض أنهم متخصصون في فن التمثيل والإخراج، لكنهم يستخفون بالدراسة النظرية، ويحضون تلامذتهم- وهم براعم في مرحلة التكوين- على الاستخفاف بها والسخرية منها بوصفها حشوا للذهن وإهدارا للوقت فيما لا يفيد، لا يلبث أن ينسى بعد حين، فلا عجب أن تأتي أعمال هؤلاء مثالا للضحالة والافتئات على الفن، مثيرة للتقزز في جميع الأحوال.

ولكن أيا كان من أمر هؤلاء التافهين، ومثلهم العليا التي تتجسد فيمن يستخفون وراء ألقاب علمية أو مكانة فنية مزعومة، وكبرا لا يعدو أن يكون إلا في السن، فالإخراج المسرحي يتطلب- ربما قبل المناحي الحرفية المباشرة- درجة عالية من الانتباه، ويقظة الحواس الخمس لكل ما تتعرض له من عناصر وعلاقات الواقع المعاش في الحياة اليومية، بحيث يصبح الفنان مثارا بها ملتفتا إليها مندهشا منها، مهما كانت مألوفة أو عادية، فيعلق عليها التساؤل طالبا منها في كل مرة أن تبوح بشيء من أسرارها الكامنة فيها، ووراءها. فمن غير المتصور أن فنانا حقيقيا يمكن أن يحيا مغشيا عليه، متبلد الحواس أو معطلها، منغلقا على همه الآني والخاص ومقاصده اليومية، فهذا- في الحقيقة- شأن الناس العاديين، الذين يحيون ويتحركون ويعملون نصف منتبهين وقد تعطلت تقريبا حواسهم، فتضيع منهم التفصيلات الدقيقة، وإذا احتاجوا إليها في لحظة اختلقوها وكذبوا على أنفسهم وعلى غيرهم، خجلا من تهمة الغفلة والإغماء التي قد تلحق بهم. ولكن فنان المسرح يعني بالتفصيلات الدقيقة التي تمنح اللحظة المعاشة صورتها الكلية وثقلها وكثافتها، فإذا سمع أحدا لا يشغل بكلماته ومفرداته وتراكيبها وفقط، بل تتفتح حواسه وتتيقظ ملتقطة تلوين الصوت ودرجاته وإيقاعاته، وإيماءات الوجه وإشارات اليدين وحركة الجذع والأقدام والرقبة، ورائحة العطر أو العرق ممتزجة بدخان السيجارة وعادم السيارات في الشارع وأبخرة الأنفاس، وملتفتة لزر القميص المقطوع عند مؤخرة البطن، والبقعة المتسخة في الياقة أو في رابطة العنق...الخ.

والحقيقة أن شحذ الانتباه ويقظة الحواس على هذا النحو، ولاسيما للبشر والعلاقات الإنسانية، هما عنوان الموهبة الفنية، التي تكتمل بقدرتي الاختزان والاسترداد مع إعادة الإنتاج، وتنمو بتغذية متجددة لا تعرف حدا للكفاية.ففنان المسرح يستقي مادة واقعه الحية والطازجة في الوقت ذاته، من شغفه باستدامة تجديد مياهه الإبداعية، بما يطرأ عليها من تطور وتغير من ناحية، ومن ناحية أخرى قلقه من الركود والتوقف، الذي يعني اجترار الذات بما فيها من مادة وخبرة متباعدة وباهتة يعيد نسخها بشكل يفتقر اللمعان والبريق، بل والصدق والقدرة على التأثير، قبل إعادة إنتاجها. ولا

• رحل الفنان والمخرج منير عبد الحميد بعد مشوار الحب والعطاء من أجل فن المسرح تاركا خلفه عروضه المسرحية وإبداعاته الفنية تشكل وجدان الجماهير وتبذر الأمل والحرية التي يعشقها.

تقتصر خبرة فنان المسرح بمادة إبداعه على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، أو مجالات عمل أهله وأقربائه والمتصلين به من معارف وجيران وأصدقاء، وما قد يتوفر له هنا وهناك من وعي بنمط الحياة والعادات والتقاليد، والأماني، ومصادر القيم، بل تتسع- أو ينبغي أن تتسع- وتمتد آفاق الخبرة، فتشمل طبقات وشرائح وفئات المجتمع الأخرى، بما فيها المهمشة والمنسية، في الأحياء العشوائية والفقيرة. فلا يكتفي الفنان بما يصادفه من مظاهر سطحية وبليدة، قد تتبدى صورا كاريكاتورية تفتقر الصدق، ولكن يسعى في عناد للاكتمال غائصا بالتساؤل تحت الجلد والعظام والأسمال بالية أو أنيقة، متجاوزا الروائح المقبول منها والكريه، والتصرف الخشن والنافر منه والمتحذلق الذي يطفح لزوجة، ويحاول أن يلتقط الجوهر الإنساني الكامن في الشعور الحبيس والانفعال المكتوم، والأحلام الملتبسة في تداعي نظام اجتماعي/اقتصادي يتسم بالقصد والشمول، رغم ما يلوكه من شعارات مراوغة.

ولا ريب أن فنان المسرح الذي يعي نفسه ومسئوليته الاجتماعية، من اللازم أن يعزز خبرته العملية بالواقع العيني كما يلمسه ويعيشه في الحياة اليومية، بمطالعة الصحف وما فيها من تحليلات سياسية واقتصادية، وما تكشفه من أخبار لاسيما صفحات الحوادث التي تعد مؤشرا حقيقيا على الأعصاب العارية، والمتناقضات الخبيئة، وقد بلغت حد التصدع بالنسيج الاجتماعي. ولا يتردد- على مستو آخر - عن تعميق وعيه ومعرفته بالدراسة المنظمة- أو بالاطلاع والتثقيف الذاتي- لعديد من فروع العلوم الإنسانية كعلم الجمال والفلسفة والنفس والاجتماع والتاريخ والاقتصاد، إن لم يكن لاستكمال تكوينه الشخصي، فللضرورة العملية التي يقتضيها عمله، ذلك العمل الذي يطرح في جميع الأحوال فضاء إنسانيا رحبا مركبا متعدد الأبعاد، ما لم يكن معقدا أحيانا، فبهذا كله ممتزجا ومتداخلا ومتساندا تتشكل رؤيته الفكرية للعالم من حوله، مثلما يتشكل موقفه الأيديولوجي، وتنمو في اتجاه صاعد حساسيته الفنية، وترقي خياراته، ويملك مدخل تحليل الفضاء الدرامي على أسس راسخة.

**ب- الوعي التاريخي المركب.**

إن الفضاء الدرامي بما ينطوي عليه من أحداث وشخصيات، ليس دائما الفضاء الممكن نفسه أن يعيشه المخرج وجمهوره، أو يتأثر بما يتأثران به من وقائع تاريخية وروافد ثقافية، بل كثيرا ما يكون الفضاء الدرامي غريبا منبت الصلة بالواقع المعاش في سياقه التاريخي الراهن"هنا- والآن"، وينتمي في شروط كتابته لأزمنة ماضية أو لبيئة مغايرة، أو لكليهما معا، فهل يستوقف المخرج نفسه مسافة الزمن والمكان التي تفصله عن الفضاء الدرامي، ويشد الرحال فيها ويعمل من فوره كعالم آثار، محاولا أن يحيا في المكان والزمان الذي ينتمي إليه الفضاء الدرامي، ويعيد إنتاج شخصياته بأمانة أخلاقية فيه؟.الواقع أن هناك إجابة جاهزة في تاريخ الإخراج المسرحي، عن هذا السؤال وضعها الألماني"الدوق هنري الرابع"- الذي يعرف بدوق"ساكس ما يننجن"نسبة إلى المقاطعة التي حكمها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وهي الإجابة التي شكلت مدرسة"الصدق التاريخي"في الإخراج المسرحي، وتنتهي إلى أن"مبدأ الأمانة مع النص"يقتضي من الناحية الأخلاقية تجسيد فضائه في زمن أحداثه ومكانها التاريخيين، مما ألزم المخرج ومصمم المناظر والملابس، بعديد من البحوث ذات الطابع الأثري حول طرز الملابس والعمارة والعادات والتقاليد والنظم السياسية..الخ، وفهم الشخصيات بالتبعية في هذه السياقات التي نشأت فيها وتأثرت- بالتبعية- بها.

وقد جرى الكثيرون من مخرجي المسرح في مصر، القدامى والمحدثون على السواء ولاسيما في المسرح الإقليمي، على سنن المغفور له"دوق ساكس ما يننجن"واعين باتباعه أو غير واعين، فشغلوا أنفسهم بالملابس الفرعونية أو المملوكية أو العربية وما إذا كانت تنتمي لعصور الجاهلية، أو للدولة الأموية أو العباسية، ونحو ذلك، وكيف كانت عباءة الأمير وبما تتميز عن عباءة الخليفة أو الخفير؟، وشغلوا بالفرق بين عمامة قاضي القضاة وعمامة التاجر أو"شاه بندر التجار"، مثلما شغلوا بسمات العمارة والوحدة الزخرفية التي سادت هذا العصر أو ذاك، سواء في بيوت الأغنياء وعلية القوم ، أو عامتهم الذين اتضح أنهم دائما ما كانوا يلبسون"الخيش"في كل العصور والمسرحيات بلا استثناء!!. فإذا تقلب النظر والفهم في العرض بحثا عن قيمة جمالية أو فكرية، لما كان هناك غير زبد بحر أجاج لا يلبث أن يذهب جفاء، وربما شيئا من الاعتذار الخجول عما قصرت دونه ظروف الإنتاج، وفي أحسن الأحوال دقة تاريخية قد ينجرف وراءها لفيف من النقاد، مثلما انجرف المخرج، ومصمم مناظره وحيد الزمان!!

غير أن إجابة"دوق ساكس ما يننجن"ومن دار مداره، ليست إلا إجابة زائفة بطبيعتها المتحفية، ففي أحسن أحوالها ومع توخي الدقة كاملة في البحث والتحري عن التفصيلات الممكنة، ستنتج عرضا يطابق التاريخ ولكن من الناحية الشكلية ويظل الجوهر الحي في الدراما- وهو الشخصية- بعيدا عن الإدراك، فيعصى الإمساك بروحها ولفتاتها وإيماءاتها وطريقة استجابتها للعالم المحيط بها بمختلف مفرداته الممكنة. إن هذا نوع من التفصيلات لا تعني به المراجع التاريخية ولا الأثرية، وإذا افترضنا جدلا أنها عنيت به بشكل ما، فمن العسير إعادة إنتاجها بالدرجة نفسها من الدقة في وعي وإحساس ممثل، وإذا استعان المخرج والممثل بالخيال للهرب أو الانتقال للزمن التاريخي المفترض، سقطت الدقة والأمانة وسقط الصدق، ليحل مكانيهما التفسير المحتمل والتأويل الممكن على أجنحة الخيال، وكل ذلك يسقط من قبل إزاء تعدد التصميمات التي توسع بالضرورة مجالا للاختلاف والابتكار، وتفتح طاقة ينفذ منها الخيال، ولو عزفا على منوال الدقة التاريخية ذاته. وعلى مستو آخر، فالمتفرج - في أكبر الظن- لم يعد يعنيه شيء من هوس هؤلاء الفنانين بالدقة أو مطابقة التاريخ الذي كان، فيما يشهد من عروض مسرحية، وإن عني به في زمن ما، فهو زمن مراهقته وصباه، الذي لم يكن يميز فيه بين المسرح والمتحف المتخصص في عرض العاديات وبقايا التاريخ، ولا أحسب أنه يخلط اليوم بين الأمرين، ويمزج بين المجالين، ولو كان من أغوار الريف المصري أو مجاهل الصعيد الأعلى.

والمذهل أن المخرج الذي يشغل مع مساعديه بالدقة التاريخية ومظهرها الشكلي الممكن، سرعان ما تستفزه أسئلة الواقع المعاش ومشكلات اللحظة التاريخية الراهنة والهموم الحية في الأفئدة هنا والآن، ولا يلبث أن يقرر أنه- بطبيعة الحال- يسقط على هذا الواقع، أو يمس- من وراء أقنعة الماضي الذي كان- هذا الحاضر عينه بكل ثقله وكثافته في أفئدة وعقول الناس.ولكنه في عنايته بالأمرين معا لا يدرك المتناقضات التي يسقط فيها- واعيا أو غير واع- فأقنعة التاريخ الماضي كلما أفرط في العناية بها، كلما أفلت باطراد الواقع المعاش بقوانينه ومظاهره الممكنة، ولا يبقى من إسقاطه على الواقع أو مسه الرفيق له، إلا أوهام في رأسه لا أثر لها في العمل نفسه.

وعلى هذا النحو فمذهب الدقة التاريخية""Historical accuracy بتبعاته من الصدق والأمانة والمطابقة، لا يعدو إلا أن يكون مذهبا متحفيا عفي عليه الزمن، ولا يخلو في كل تطبيقاته، من زيف وخداع، كما أنه يفتح الباب على مصراعيه للتناقض النظري معه، إذا اتسعت أساليبه- وهي تتسع حتما- للخيال الذي حوّل فهم الرؤية التشكيلية- مع التطور التاريخي- من الديكور الذي يعني التزيين " "decoration إلى السينوغرافيا"sce nography التي تعني تصميم رؤية بصرية للقيم الدرامية، على نحو يجاوز المعطيات الحسية المباشرة للمكان، ويضفي عليه طابعا عقلانيا .وعلى أية حال فإن فلسفة الكتابة أو الإبداع الدرامي المؤسس على مادة تاريخية أو أسطورية، وما يجرى مجراها من قابلة للتشكل الدرامي، تمد يد العون الصادقة، للخروج من تناقض وتهافت مذهب الدقة التاريخية.

فالكتابة الدرامية حتى لو استندت إلى مادة من التاريخ، لا يمكن أن تصبح بحد ذاتها كتابة للتاريخ أو تأريخا، وإلا كان مكانها دور العلم والدرس، وكانت بحثا عن وسيلة فنية تجذب الطلاب وتخفف من جفاف المادة على قلوبهم.وعلى أية حال فمن شاء أن يبحث عن التاريخ لذاته فليبحث عنه في كتبه وأبحاثه، على أن يحذر- من ناحية أخرى- من التورط في وجهات نظر كاتبيها .وفي السياق نفسه كان "الكسندر ديماس الأب"يكتب قصصا يدعوها بالتاريخية، ولكنه في الوقت نفسه يعترف معلنا أن التاريخ ليس إلا مشجبا يعلق عليه لوحاته!، أي أنه لا يأخذ من التاريخ غير القشرة الخارجية، التي تتصل بأسماء الأماكن وأسماء الشخصيات وملابسها والأدوات المستخدمة في الحياة اليومية ولكن تحت القشرة يبقى واقعه المعاش بمنطقه وقوانينه وأفكاره وطريقة تصرف الناس فيه، وعلى أية حال ليس هناك ما يمنع من اختلاق حوادث وإلباسها ثياباً تاريخية، فالهدف الفني من المادة التاريخية أو ثيابها ومظاهرها الممكنة، لا يعدو أن يكون خلق مسافة زمنية من الواقع الآني، لا للابتعاد عنه أو الانفلات منه، بل لتأمله والتفكير فيه وفهمه بوضوح.وعلى هذا يبقى الواقع"هنا- الآن"إلها خفيا- وفق تعبير لوسيان جولدمان- لا يشكل المادة الأدبية أيا كانت فحسب، بل ويشكل الأطر المرجعية لفهمها وحل شفراتها من منظور التلقي.



لابد أن يمتلك فهماً ورؤية واضحة لجمهور التلقى .. حتى المقامات الموسيقية عليه أن يدرسها

فإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتحرر من واقعه ومن سياقه التاريخي المفسر له بأحداثه وروافده الثقافية المؤثرة فيه، فالمخرج المسرحي لا يمكنه أيضا نفي الواقع أو العتق منه ومن أطره المرجعية، وهو يتناول عملا دراميا سواء أكان يستند إلى مادة تاريخية أو ما يشبهها، أو مكتوبا في زمنه أو بيئته. ولكن المؤكد أنه في حاجة إلى الدراسات الأدبية والنقدية التي تتوافر حول كاتبه وعصره- أي زمن الكتابة- لإجابة أسئلته عن المقاصد الخفية وراء الكلمات، ووراء بعض التفصيلات الجزئية التي قد تبدو غائمة وغامضة، في العمل ككل، حتى يملك فهما واضحا له في أطره المرجعية الممكنة. وغالبا يستعين المخرج، في الدول التي تحترم التخصص وتفعل التعاون البنّاء بين أطراف العملية، ب"الدراماتورج" لتولي الدراسات المطلوبة وتوفيرها بالشروح اللازمة لفريق العمل. إلا أن امتلاك فهم العمل في سياقه التاريخي الخاص بزمن كتابته، لا يعدو أن يكون مرحلة في الطريق الطويل لها ما بعدها، حيث امتلاك فهم في السياق التاريخي الخاص بالمخرج نفسه وزمن العرض وجمهوره المحتمل، فيصبح الفهم تفسيرا وتأويلا ممكنا ينبع من اختلاف السياق.وعلى هذا النحو قد يمتزج في الخطاب المسرحي سياقات متعددة الأزمنة بدءا من زمن المادة والأحداث، مرورا بزمن التشكيل الدرامي، انتهاء بزمن العرض في إعادة الإنتاج"هنا- الآن"لجمهور متعين.وتندمج السياقات المختلفة بدرجات متفاوتة الشفافية، في رؤية كلية متجانسة يفرضها المخرج العبقري ويمنحها وحدة الأثر، على نحو يتيح فرصة تأمل الواقع نفسه على أكثر من مستوى، مما يعطي التجربة الإبداعية في مجموعها ثراء فنيا لا ينفد مدد.




د. سيد الإمام

• الفنانة سميحة أيوب تلقت دعوة للمشاركة فى المهرجان الوطنى للمسرح المحترف بالجزائر خلال مايو القادم.



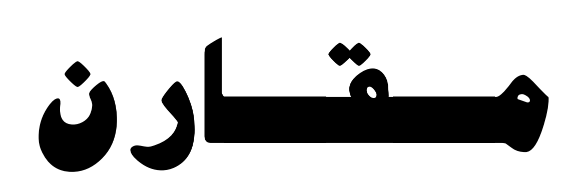
● المخرج المسرحى الفنان القدير الراحل ماهر عبد الحميد أحد العظماء الذين أعطوا بسخاء دون النظر لمردود مادى أو عائد معنوى حتى ولو كان مجرد الشهرة لأنه كان - يرحمه الله - أبعد ما يكون عن الميول الاستعراضية.

# تعددت الصفات والوظيفة واحدة




# متفاوض




## عمله ينتهى مع أول ليلة عرض وأفضل ما يجب أن يفعله هو الجلوس فى صفوف الجماهير



## هذه هى بعض السمات التى يبحث عنها فى الممثل



برتولد بريخت



جروتسكى



يوجينيو باربا



إليا كازان



مينوشكين

يقوم فن المسرح على ثلاثة عناصر أساسية هى : الممثلون ، النص المسرحى ، و الجمهور . و لكن ، كى تتحقق النتيجة المرجوة من العمل المسرحى ، لابد أن يكون هناك شخص يفرض وجهة نظره على جميع عناصر العمل المسرحى ، هذا الشخص هو المخرج . فالمخرج هو الشخص المنوط به ربط جميع عناصر العمل المسرحى مع بعضها البعض من خلال رؤيته الخاصة .

و إذا كان فن الإخراج قد برز خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، فإن المخرج قد وجد بشكل أو بآخر منذ عصر الإغريق .فقد عرف المسرح الإغريقى القديم وظيفة المخرج و كان يسمى "المعلم"، و كان مسئولا عن توجيه الممثلين على خشبة المسرح .فأسخيليوس على سبيل المثال ، كان يكتب المسرحيات ويخرجها و يمثل فيها أحيانا كما كان يدرب الكورس و يؤلف الموسيقى و يشرف على كل جوانب الإنتاج.

وفى العصور الوسطى،برز دور المخرج. وكان من أبرز مهامه الإشراف على تصميم المناظر والديكورات،واختيار الممثلين وتوجيههم،ومخاطبة الجمهور فى بداية كل عرض، وعقب كل استراحة.

و فى العصر الإليزابيثى ، قاد شكسبير فرقته التى عرفت باسم فرقة الجلوب وقد فعل موليير نفس الشىء مع فرقته .

و قد ظهر تأثير المخرج كعنصر منفصل ومؤثر فى المسرح عام 1874حين قام الدوق جورج الثانى،دوق ساكس مييننجن (إحدى الدوقيات الساكسونية) بجولة فى دول أوربا مع فرقته المسرحية . و خلال هذه الجولة ، حرصت الفرقة على إبراز و توضيح القيمة الفنية لعمل المخرج أمام الفرق المسرحية المختلفة . و قبل هذه الجولة بست سنوات ، كان الدوق يطبق مبادئ الإخراج الأساسية ، التى لا تزال مستخدمة حتى الآن و إن دخلت عليها بعض التعديلات . هذه المبادئ شملت :

عمل بروفات مكثفة ، تشجيع الأداء التمثيلى الجماعى ، مراعاة الدقة فى الملابس و الديكورات المستخدمة بحيث تتمشى مع السياق التاريخى للأحداث ، ضرورة أن يتحلى المخرج برؤية خاصة وسيطرة تامة على كل جوانب الإنتاج ، والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة .

و كما قلنا سابقا ، فإن الممارسات والأساليب الإخراجية التى اتبعها الدوق جورج الثانى لا تزال محل التطبيق حتى الآن . فالمخرج يتولى مسئوليتين أساسيتين :

1 - تنفيذ رؤيته الشاملة

2 – قيادة الآخرين نحو تحويل النص المكتوب إلى عمل حى على خشبة المسرح.

و كى يتمكن المخرج من الاضطلاع بهاتين المسئوليتين ، فعليه أن يستقر على التأويل الذى يتبناه للنص المكتوب ، و أن يتعاون مع المؤلف ( إن أمكن )، و مصممى الملابس والإضاءة و الديكور، وكذا الفنيين فى تخطيط العمل المسرحى ، و أن يختار فريق الممثلين المشاركين فى العمل و يقود البروفات بالإضافة إلى تنسيق كل هذه العناصر حتى يصل بالعمل إلى شكله النهائى .

و كى يتمكن المخرج من الاستقرار على التأويل المناسب للنص ، فإن المخرج عليه أن يحلل الاسكريبت كى يضع يده على بناء المسرحية و المغزى من ورائها .

و أخيرا ، يجب أن يكون المخرج قادرا على رؤية المسرحية على المستويين المادى واللفظى.

قبل مرحلة البروفات ، يجتمع المخرج مع المصممين ( الإضاءة ، الملابس ، الديكور ....) وفى هذه المرحلة ، لا يقتصر دور المخرج على شرح رؤيته الخاصة وتوضيحها و لكنه يمتد للاستماع إلى أفكار باقى الفنانين . وعادة ما ينتهى هذا الحوار الإبداعى بالتوصل إلى حل وسط أفضل بكثير من الرؤية الفردية الأصلية .و ذلك لأن الأفكار الإبداعية للمخرج فى تفاعلها مع الأفكار الإبداعية لباقى الفنانين تنتج رؤية أشمل .

و فى هذه المرحلة ،قد يكون لدى المخرج متطلبات خاصة ، و من ثم تكون هذه الاجتماعات فرصة مناسبة لطرح هذه المتطلبات على المصممين. وفى هذه المرحلة أيضا ، يجب أن يكون المخرج على وعى بنوعية الإضاءة التى تتناسب مع طبيعة العمل .

و فى مرحلة اختيار الممثلين ، يجب أن يكون المخرج على وعى بالسمات البدنية لكل شخصية . فلا بد أن يتواءم الشكل الخارجى مع طبيعة الشخصية . فعلى سبيل المثال، شخصية فولستاف فى مسرحية " زوجتان مرحتان من وندسور " لا يمكن أن يقوم بها ممثل نحيل .

و بشكل عام ، لابد أن يكون هناك نوع من التناغم بين الشخصيات المختلفة فى المسرحية .

ففى كتابه : المسرح ، يصف روبرت كوهين بعض السمات التى يبحث عنها المخرج فى الممثل فى أغلب الأحوال : –

" مع الأخذ فى الاعتبار المتطلبات الخاصة للمسرحية ، فإن المخرج عادة ما يوجه اهتماما خاصا لأحد أو كل المواصفات التالية : خبرة الممثل و تدريباته ، السمات الشكلية ، ملاءمته لنوع المسرحية ، قدرته على تجسيد إحدى شخصيات المسرحية ، سماته الشخصية و مدى تلاءمها مع النص المكتوب ، قدرته على فهم المسرحية وسياقها ، الحضور المسرحى ، إنجازاته السابقة ، سلوكياته و اتجاهاته بشكل عام ، مدى تعاونه مع الآخرين ، درجة جاذبيته كشخص سيتعامل معه عن قرب على مدار الأربعة –العشرة أسابيع القادمة .

و يذكر أن مرحلة اختيار الممثلين هى أكثر المراحل استغراقا للوقت. و يجب أن يكون المخرج فيها منظما إلى أقصى درجة . فى هذه المرحلة ، يختبر المخرج قدرة الممثل على الأداء فى الفضاء المسرحى و الوقت . ويعرف الفضاء المسرحى "بأنه المساحة المخصصة للتمثيل و الديكورات" ، أما الوقت فيعرف بأنه "مدة العمل و ديناميكياته" . ويجب على المخرج أن يفهم الممثل الذى أمامه بدقة و أن يتعامل مع احتياجاته .

و يميل المخرجون إلى اتباع خطوات معينة أثناء البروفات . فى البداية ، يطلب المخرج من الممثلين أن يقرأوا النص كاملا . هذه القراءة تتيح للمخرج فرصة مناقشة رؤيته ، دوافع الشخصيات ، التأويل الذى يساعد على رؤية شخصياتهم بوضوح وفهم .

بعد ذلك ، يقوم المخرج برسم حركة الممثلين ، و يوضح لهم كيفية الدخول ، والخروج والأوضاع المختلفة على خشبة المسرح . و ترتبط حركة الممثل على خشبة المسرح عادة بوضع الشخصية و دوافعها .

أما الخطوة التالية ، فتتمثل فى توضيح التفصيلات الدقيقة مما يساعد كل ممثل على اكتشاف الشخصية التى يؤديها . و يرتبط بهذه الخطوة تفسير الحوار الذى تقوله كل شخصية .

و حين يتمكن كل ممثل من حفظ دوره ، لدرجة أنه يترك الورق جانبا و يسترسل فى الحوار الذى حفظه عن ظهر قلب ، تدخل البروفات فى مرحلة أعلى من مراحل التطور .

و مع تقدم البروفات ، يبدأ المخرج فى الانتقال بالممثلين من مشهد إلى آخر مما يعطى الممثلين إحساسا بالاستمرارية والتتابع . وفى هذه المرحلة ، فإن المخرج عادة ما يبتعد تماما عن مقاطعة الممثلين وإنما يلجأ إلى تسجيل ملاحظاته على أدائهم لمناقشتهم فيها بعد انتهاء هذه المشاهد .

أما فى بروفات التكنيك ، فعادة ما تظهر جميع العناصر من تمثيل ، ديكور ، صوت و إضاءة . و إلى جانب بروفات التكنيك هناك بروفات الملابس و المكياج .

و ينتهى عمل المخرج تماما مع أول ليلة عرض . و أفضل ما يمكن للمخرج أن يفعله حينئذ، هو أن يجلس فى صفوف المتفرجين ، و يتابع معهم العرض.

أساليب الإخراج :

بشكل عام ، يمكن القول إن أى مخرج عادة ما يتبنى واحدا أو أكثر من أساليب الإخراج التالية :–

المخرج الديكتاتور :–

فى هذا الأسلوب ،يكون للمخرج دور شديد الحزم ، و يسيطر على جميع عناصر العمل المسرحى . يمسك بزمام البروفات و لا يعطى للممثل أى فرصة للتعبير عن رأيه .

المخرج المتفاوض :

فى هذا الأسلوب ، يركز المخرج فى البروفات على الارتجال و الحلول الوسط ، مستخدما أفكار فريق العمل و الممثلين لتقديم عمل مسرحى فى جو من الديمقراطية .

المخرج المبدع :

حيث يرى المخرج نفسه فنانا مبدعا يتعامل مع عناصر العمل المسرحى سواء الممثلون ، المصممون ، فريق الإنتاج . يستمع هذا المخرج لآراء الممثلين، و تكون له الكلمة النهائية فى تقبل بعضها دون الآخر وفى كيفية تضافر الأفكار .

المخرج المقارن :

فى هذا الأسلوب ، يكون المخرج فى حالة حوار متواصل و نقاش دائم مع الممثلين و فريق الإنتاج حول التأويلات و القرارات. و من تبادل الآراء ، يستقر المخرج فى النهاية على الشكل الأمثل .

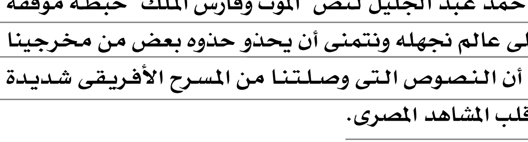
و يستخدم عدد كبير من المخرجين المعاصرين مزيجا من هذه الأساليب ؛ فى ضوء طبيعة النص ، و نوعية فريق العمل .

لديبرا برووك

ترجمة:

رحاب الخياط





● اختيار المخرج أحمد عبد الجليل لنص "الموت وفارس الملك" خبطة موفقة لأنه فتح الباب على عالم نجهله ونتمنى أن يحذو حذوه بعض من مخرجينا المجتهدين. ذلك أن النصوص التى وصلتنا من المسرح الأفريقى شديدة القرب من عقل وقلب المشاهد المصرى.



## المخرج بين التـاريخ والممارسة

# صناعة المسرح فن إبداعى

اربما يمثل ظهور المخرج director فى عالم المسرح أضخم ظاهرة شهدها القرن العشرون. ففيما قبل الفترة من 1875 1900تقريباً كان مدير الممثلين actor – manager هو من يملى أوامره بتنظيم البروفات، ولم يكن التماسك الفنى العام للمسرحية ذا أهمية. وبحلول أواخر القرن التاسع عشر أخذت المفاهيم فى التغير متأثرة ببعض العوامل، كان منها: أولاً إنتاجات مسرح "مينتجن الملكى" من 1874-1890والتى اشتملت على فنون الرقص المتقنة وأكدت على أهمية البروفات؛ ثانياً بزوغ الكتاب الإبسينيين الذين سعوا لقيم إنتاجية تتصف بالتماسك ليصلوا لإنتاج مسرحيات السبب والنتيجة cause and effect plays ثالثاً وجود "أندريه أنطوان"1943 – 1858الذى أخرج منذ منتصف ثمانينيات القرن التاسع عشر إنتاجات ذات صبغة طبيعية بمسارح صغيرة ومستقلة، واتصف إنتاجه بالتماسك الفنى والدقة البالغة. فكانت هناك رغبة طليعية نحو مسرحيات عالية الجودة تعرض بمعايير رفيعة، وشجعت تلك الرغبة المجربين فى الإخراج الحديث، وأوجدت ثمارها الخاصة فى أعمال "شو" و"جرانفيل باركر" بمسرح البلاط الملكى.

حاول إدوارد جوردن جريج 1872- 1966 الذى لم يقدر فى بلده الأصلى إنجلترا –أن يبرهن على نحو متقن أن صناعة المسرح فن إبداعى وذلك كما جاء فى مؤلفه فن المسرح 1905 وقام بالعروض المؤيدة لهذه النظرة فنانون يجيدون فنون المسرح كافة (بما فيها التكنولوجيا، الإضاءة، فن التصميم، الملابس، الحركة) وليس فن التمثيل فقط. وقد تكهن جريج بأن النهضة الشاملة لفن المسرح تعتمد على مدى تحقيق ذلك. وعمل ستانسلافسكى – وهو معاصر جريج – بمسرح الفن بموسكو 1897 -1917 كمخرج رئيسى لمسرحيات "تشيكوف"، وكان أول من ابتكر نطاقاً صارماً لتدريب الممثل اكتسب تأثيراً عالمياً واسع النطاق. أما تقنيات بريخت فى تدريب المخرج والممثل بمسرح فرقة برلين – 1949 1956فقد كشفت عن أساليب للإنتاج والتمثيل تستطيع استكشاف المسافة بين الممثل والدور الذى يلعبه.

لقد تحدى المخرجون الإنجليز من أمثال "بيترهال"، "جون بارتون"، "بيتر بروك" –فى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين –المعتقدات الراسخة حول كيفية تفسير المسرحيات الشكسيبرية، ممهدين الطريق لجيل لاحق من المخرجين المجربين ولاتجاهات مختلفة ومتحررة تماماً فى النظرة نحو "شكسبير". وفى الإنتاج الشهير الذى قام به "بروك" 1955لمسرحية "تتيوس أندرونيكس" 1593فقد أعد مسرحية للعرض كانت غالباً قد تم الإعلان عنها بوصفها غير قابلة للإخراج المسرحى، وقد قام بذلك عن طريق إيجاد طرق رمزية فى تقديمه لمشهد اغتصاب "لافينيا" والتمثيل بها؛ ويسجل التحدى الثانى الأعظم فى نشره لـ"المساحة الفارغة" 1968وكذلك الإنتاج الراديكالى لمسرحية "حلم ليلة صيف" 1970الذى أقيم فى ملعب خاص بالبالغين كتجربة مثيرة. ويمتلك "بارتون" مواطن قوى فى فهم كيفية أداء الشعر الشكسبيرى بطريقة سلسلة، فأعد نصوص شكسبير، وأدمج معاً مسرحيات مثل "هنرى السادس" و"ريتشارد الثالث" وذلك فى المساء الثالث "حروب الوردتين" 1963ولذلك فالتواتر الذى تعرض به وتدرس تلك المسرحيات التاريخية يدين بالكثير لـ"بارتون" الذى لا يزال يُبجل كقائد لورشة عمل، إلا أن الدور الذى لعبه المخرجون وكذلك النشاط الفعال للعديد من شركات الإنتاج قد فرضا تحديداً لا مفر من مواجهته.

وقبل وأثناء البروفات يضطر المخرج لاتخاذ قرارات عملية حول كيفية تنفيذ المسرحية. ويستطيع القراء التعايش مع ما يكتنف النصوص المسرحية من تعقيدات وتناقضات وغموض، دون حاجتهم لإيجاد حلول فنية لها، أما المخرجون فلزاماً عليهم تحديد الخيارات واتخاذ القرارات وذلك لإيجاد حلول للمسرحية ولرؤاهم على خشبة المسرح. فمثلا نجد فى مسرحية "ريتشارد الثالث" (الفصل الأول –المشهد الثانى) يتودد "ريتشارد" –على نحو يشكك فى طيبة دوافعه –إلى "آن" بجانب جثة الزوج الذى قتله: والمشهد به برود وكوميديا جروتسية، وعبر مائتى سطر تعبر "آن" عن اشمئزازها من "ريتشارد" بالرغم من موافقتها على الزواج منه واستدارتها للخاتم الذى قدمه لها. وتم التعبير عن الشغل الحركى الذى يخص الخاتم فى ثلاثة سطور:

ريتشارد : أتتعطفين بقبول هذا الخاتم؟

آن : إن الأخذ لا يعنى العطاء

ريتشارد: انظرى كيف يبدو الخاتم وهو يحيط بأصبعك.

(الفصل الأول –المشهد الثانى)

إيماءات الإعطاء والأخذ ذات دلالة مهمة، وعلى المخرج أن يقرر إن كانت" آن "ستبادر بتقديم يديها لـ "ريتشارد" أم أن ريتشارد هو الذى يبادر بأخذها، وأى إيماءة من هذا القبيل هى بمثابة خضوع من جانب "آن " وفعل مناور من جانب "ريتشارد"، إلا أن معدل الأصداء العاطفية التى يمكن استكشافها فى العملية البسيطة لإعطاء وأخذ شىء ما، جدير بالاعتبار، وتطبق نفس هذه الاعتبارات على العديد من الأدوار وتوجد بكثافة وجودها بمسرح "شكسبير"، فى مسرح "إبسن" و "أونيل" و "تشرشل".

ومراراً وتكراراً يحاول مخرجو النصوص الكلاسيكية عرض طرق جديدة لمشاهدة المسرحية محل الإنتاج، إلا أن هبة الابتكار نادرة والأفكار المتلقاة من النص حول معانى ودلالات الأحداث والشخصيات والحوار يمكنها كبح استفسار أصيل، كما يشير "جونثان ميل" :

عندما يقترب مخرج من مسرحية مثل "هاملت" أو "تاجر البندقية" لا يتحدد رد الفعل الأولى للمخرج فى العديد من الحالات برؤية يقينية عن شخصية بعينها، بل يتحدد برغبة فى إطاحة التفسير المبتذل للنص. ويعد دور الأعمال المسرحية السابقة قوياً جداً، حيث إن هناك ميلاً إلى الاستنساخ للعروض المسرحية.إلا أن الممثلين والمخرجين يفضلون الحفاظ على أصالتهم، ويشعرون بإهانة شديدة إذا ما اتهموا بالنمطية، إلا أننى أعتقد أن هناك مؤامرة فى المسرح تسعى إلى تأصيل أنماط معينة للاعتقاد بأنها تشتمل على الحقائق السرية الخفية للشخصيات موضع النقاش.

**المخرجون الإنجليز تحدوا المعتقدات الراسخة حول كيفية تفسير نصوص شكسبير**

وهذا تواطؤ بين المخرجين والممثلين لا يحطمه سوى الابتكار الناجح الذى يقطع الطريق على الشكل والأسلوب السائدين. وجرى العرف على أن تقدم "أوفيليا" كإنسانة واهمة متكلفة الابتسامة، إلا أنه بالرغم من ضعفها قد تقدم بسمات شخصية متمردة؛ مثلما عرضت ذلك "هلينا بونهام كارتر" 1966فى فيلم "هاملت" 1990إخراج "فرانكو زفيلى" 1923 وبالمثل جرى العرف على تقديم "هاملت" كمتأمل رومانسى، واستقبل ذلك بفاعلية (وعلى الأخص فى منولوجه" أكون أو لا أكون" الفصل الثالث- المشهد الأول –سطور 89 :55 إلا أن ذلك تجاهل لسمات الميتاتياترو التى يتضمنها النص وكذلك إمكانية الوعى الذاتى لهاملت. ويطالب" ميلر" المخرجين بوجوب وعيهم بما أسماه "إحياء المسرحية بعد مماتها/ " aftrerlifeويقصد بذلك وجود إمكانية لثورة تفسيرية وإبداعات ناجحة لعمل ما داخل ثقافات مختلفة وأزمنة متباينة، ويعلى من شأن التفسير الخيالى للمخرج عن العمل على أن إعادة بناء ذلك العمل بنفس الطريقة التى عرض بها من قبل "الإعادة بالتماثل/ reconstruction" وعلى نفس الدرب يدعو "بروك" فى "المساحة الفارغة" إلى "المسرح الحى" وأن يحل محل "المسرح المميت" الذى يتم التعرض فيه للأعمال الكلاسيكية من وجهة النظر التى تفترض أن شخصاً ما قد اكتشف تلك النصوص فى مكان ما وحدد الطريقة التى يجب بها تنفيذ هذه المسرحية وتلك.

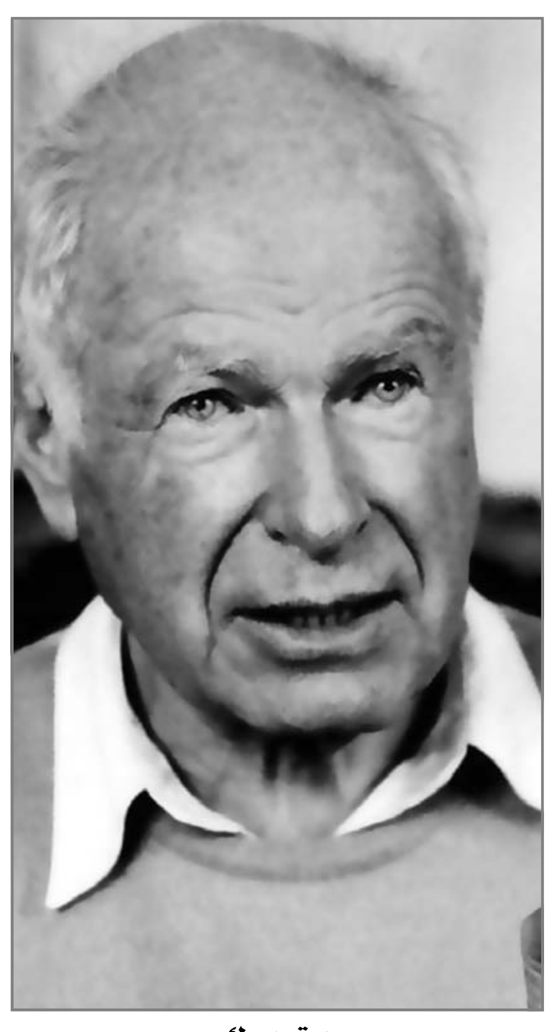
**التواطؤ بين المخرج والممثلين لا يحطمه سوى الابتكار الذى يقطع الطريق على الأسلوب السائد**

وتتطلب المسرحيات الحديثة انهماكاً شديداً لاستخلاص المعانى من النص لا يقل عما تتطلبه المسرحيات الكلاسيكية. وفى باكر عمله وجد "ميلر" صعوبة فى الإخراج لمعاصريه من المؤلفين لا تقل عن الصعوبة التى يلقاها فى التعامل مع تلك النصوص المميتة: وفى إخراجه لـ "المجد البالى" 1964 تأليف "روبرت لويل" –ذلك الشاعر العظيم صاحب العديد من الجولات فى عالم المسرح- اقتحم "ميلر" النص بالعديد من الاستفسارات عن نوايا ومقاصد "لويل" إلا أنها لم تجد إجابات محددة بتاتاً.

ومهما كانت درجة غموض وظيفة المخرج، فإن المخرجين هم من هيمنوا على مسيرة المسرح منذ ستينيات القرن العشرين، وقادوا الجزء الأكبر من هذه المسير

تأليف :
**مارى لوكهارست**
ترجمة:
**محمد رفعت يونس**


إدوارد جوردون


بيتر بروك


بيتر هوك







• بدأ المخرج المسرحي حلمي سراج حياته المسرحية بالعمل مع العديد من مخرجي المسرح الكبار الذين كانوا يقدمون أعمالهم بالثقافة الجماهيرية ومسرح الهواة ثم بدأ عمله كمخرج بمسرحية "أغنية الموت" من تأليف توفيق الحكيم.

# بدأت الإخراج كخبير كنسى!

## بعد تخرجي مباشرة التحقت بالمسرح كمخرج محترف



سمير العصفوري

حين أتحدث عن المخرج فإنني أعني رجل المسرح، هناك فارق بين أحد يخرج أحياناً للمسرح أو للسينما أو للتليفزيون ورجل من أمثال نبيل الألفي وحمدي غيث وفتوح نشاطي، أي رجل تبدأ حياته وتنتهي في المسرح وأنا أزعم أنني واحد من هؤلاء ممن يعيشون ويموتون من أجل المسرح.

المخرج لا يصبح كذلك بمجرد النية، بمعنى أنه لا يقول نويت الإخراج فيصبح مخرجًا لكن الأساس في القضية كلها أن يكون عاشقًا للثقافة، محبًا للموسيقى والشعر والقراءة بالطبع ولديه حب القيادة والتي بدونها لا يصبح مخرجًا ولا أعني بالقيادة التسلط لكنها قدرة على إقناع من يعملون معك بوجهة نظرك وكذلك القدرة على إدارة مشروع فني.

وحتى تكتمل ثقافة المخرج لا بد أن يكون محبًا للتمثيل لأن ذلك هو الباب الأول لدخوله عالم الإخراج، فالمسار الطبيعي للمخرج أن يبدأ بفرقة للهواة يختارونه من معه كي يقودهم ولا شك أن اختيارهم له سيكون لأنه أكثرهم قراءة وتساؤلاً حول دوره كقائد للمجموعة.

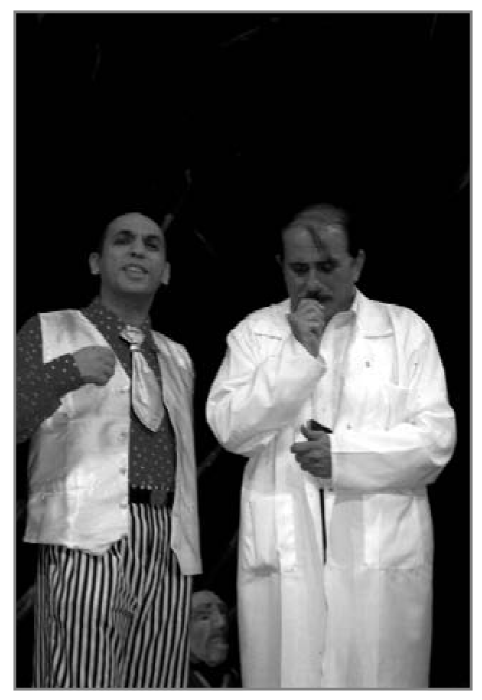
قد تكون الفرصة خدمتني حين تجمع معي في مدارس العصفوري ببورسعيد زملاء أمثال عباس أحمد والسيد طليب ومحمود ياسين كونوا معي الفرقة المسرحية للمدرسة، وكيف سلموا لي قيادتها كي أكون مخرج الفريق ومؤلفه أيضًا ومخططاً لمشاريعنا الفنية كان هذا في عام 53 تقريبًا هذا الاكتشاف المبكر يضاف إليه الجوائز التي كنا نحصل عليها على عروضنا لا شك أنها أفادتني كثيرًا. لقد كانت حدثًا كبيرًا في حياتي قيادة وإقناع زملاء كهؤلاء ليسوا بالقليلين ثقافيًا بوجهة نظري.

الغريب أن هذه المجموعة (عباس وطليب وياسين وأنا) انشقت فكريًا بعد ذلك فذهب عباس أحمد لنقابة العمال، وقد كانت ميوله المبكرة شعبية ونقابية وعمالية، أحس أن التجمع العمالي مجال يناسب تفكيره، واتجه محمود ياسين لكتابات نعمان عاشور لا سيما أنه كان يزور بورسعيد باستمرار شده إليها فكره الاجتماعي والسياسي حول الطبقات الصغيرة وفكره الاشتراكي. أما السيد طليب فقد تحرك بين التيارين، أما أنا فقد كانت نظرتي -ولا زالت- أن المسرح ثقافة موسوعية لذا فقد انفتحت على كل الثقافات ولم أترك لونًا بعينه يصبغ أعمالي.

المهم انضممت (لجمعية الكتاب المقدس) وكنت المسلم الوحيد بها وكان لدينا بها إمكانيات متسعة ومصدر مهم للدراما في قصص الإنجيل والعهدين القديم والجديد، كانت ظروف العمل في هذه الجمعية من صغر مساحة المسرح وأسطورية القصص المتناولة، هي بدايتي الحقيقية للتجريب وفوجئت بأن عددًا كبيرًا من الرواد بدا مقتنعًا بما أقدم ويقول إن هذا طقس كنسي وعبادة، الأمر الذي دفعني للبحث عن الأعمال الأجنبية من أفلام أو نصوص التي تكمل القصص التي أقدمها وصرت في هذه الفترة خبيرًا كنسيًا بالمسرح الكنسي الذي كان بداية المسرح العالمي.

إضافة لذلك فقد كان لمدينة بورسعيد مكتبات كبيرة مملوكة للمهاجرين ممن كانوا يتركون المدينة سواء يونانية أو إيطالية أو إنجليزية.. وبالأخص المكتبة الموسيقية رفيعة المستوى والغريب أنها كانت خاصة وكان صاحبها يعيرنا الكتب والأسطوانات التي كنت أستخدمها في عروض في (جمعية الكتاب المقدس).

وسعيًا خلف الثقافة الموسوعية فقد التحقت بعد حصولي على الثانوية العامة بكلية الآداب ولا أزعم أنني قد حضرت 25% من إجمالي المحاضرات في السنوات الأربع بالكلية لأنني تفرغت لفريق التمثيل وانتقلت من عضو به لمخرجه ثم صرت أخرج لكافة أقسام الكلية تاريخ، جغرافيا، علم اجتماع.. ومنها



صرت أخرج لبعض الكليات الأخرى حتى وصلت لمخرج فريق الجامعة واجتذبت معي محمود ياسين وكان قد التحق بحقوق عين شمس، بينما بقي عباس أحمد ببورسعيد وفي قصر ثقافتها كون نادي المسرح وجمع تلاميذ كثيرين وقدم كمية كبيرة من العروض المسرحية.

ولم اكتف بإثبات وجودي داخل مسرح الجامعة رغم أنني كنت به شبه محترف أتقاضى أجرًا عن إخراج العروض. فالتحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية، بينما تقدم محمود ياسين لاختبار المسرح القومي والتحق به عضوًا في فريقه وكان له حضور كبير وصوت معبر فهو ممثل كبير انخرط في التمثيل ومشاريع المسرح لفترة حتى اجتذبته السينما.

أما سيد طليب فقد ظل معي لفترة طويلة وأخرج عروضًا كثيرة بالطليعة بعد المعهد دخلنا مسرح التليفزيون وكنا مجموعة منها صلاح قابيل وعزت العلايلي ورشوان توفيق وأبوبكر عزت..

فريق تمثيل جامعة عين شمس محمد عوض ونجيب سرور وكمال ياسين ومحمود ياسين ومديحة حمدي ومحمود التوني وأنعام سالوسة وسمير الملا، وكانت دائمًا ندًا قويًا ومنافسًا مع فريق جامعة القاهرة ومديره فؤاد المهندس.

للإنصاف فإن هذه المجموعة كانت حسنة الحظ، لقد كان أمامها مجموعة من الأساتذة تعمل أمثال جورج أبيض وفتوح نشاطي وحمدي غيث، كانوا بمثابة مصادر ثقافية لهذا الجيل نتعلم منهم، لقد كان المسرح القومي يزخر بأساتذة مثل كمال ياسين ونبيل الألفي وفتوح نشاطي وفي نفس الوقت هم أساتذتنا في المعهد ومن تجاربهم كنا نتعلم الكثير وبالتالي فلو كنت مخرجًا شابًا الآن تستطيع أن تحزن حزنًا شديدًا بسبب عدم وجود معلم.

المهم أنني بعد تخرجي في المعهد التحقت كمخرج محترف بالمسرح العالمي أقف على قدم المساواة مع أساتذة كبار كحمدي غيث وجلال الشرقاوي وكرم مطاوع وكانت سياسة الدولة وقتها هي تبني عدد كبير من الشباب وقدمت عام 1964 أربعة أعمال مسرحية في موسم واحد منها الدرس ليونسكو و (بلدتنا) لوايلدر و (زيارة السيدة العجوز).

وظللت أعمل به حتى عام 1967 حين أخرجت (مأساة الحلاج) وكانت آخر عهدي بهذا المسرح ولأن القناعة أيامها لدى القيادة الفكرية السياسية أنه لا مخرج يتدرب محليًا بل يجب أن يسافر للخارج فسافرنا في منحة (أنور رستم ود. محمد مورجان وأنا) والأولان سافرا لإيطاليا بينما وجهت أنا لفرنسا، للتدريب العملي بمسرحي باريس وستراسبورج.

**فرنسا وكسر الثوابت**

حين ذهبت لفرنسا كانت الأحوال وقتها مضطربة، كانت الأجواء تشهد خلخلة تحت أقدام ديجول مثلما أن هزيمة 1967 أدت لخلخلة الأرض تحت أقدام عبد الناصر، كان لمظاهرات الطلبة وتغير الذوق العام أثر كبير على، أدت إلى الشك في كل شيء. القيادة الفكرية وأرسطو ورادوبيس، بل والقيم الثقافية التي قام عليها المسرح المعاصر. كانت هناك ثورة على كل شيء ودخلت هذه الثورة أحبو. كان السؤال المطروح لديهم كيف نتعامل مع التراث، كما كان زملائي من التوانسة الفرنسيين يتساءلون عن علاقتنا بالحضارة الغربية وماذا نفعل مع التراث العربي؟ وحين عدت إلى مصر لم أتحول لناقل لما رأيت بل لناقم على الثوابت المستقرة لدى مدرسة المسرح العجوز. كان عبد الناصر قد رحل، وهو الرائد الثقافي بالنسبة لي، وبدأت المؤسسة الثقافية المسرحية في التفكك بالتدريج. ودخلت علينا سنوات كئيبة حتى العبور العظيم والانفتاح الأعظم، وأصبحت مدير البرامج في مسرح الحكيم ثم مشرف فرقة مع سميحة أيوب في المسرح الحديث بدأت أتدرب على الإدارة، لم يكن الأمر مثل الآن يتم استدعاء أحدهم من منازلهم ليتولى إدارة أحد المسارح كنا نمر بتجربة بطيئة في التدريب على الإدارة وتقاريرنا فقط هي ما تزكينا للوصول لمدير مسرح قومي أو تجريبي أو فكاهي، لذا ظل سيد راضي مديرًا للمسرح القومي وصلاح السقا لخبرته في العرائس مديرًا لمسرحها، وفي وقت ما اختاروا المثقف العملاق محمود ياسين مديرًا للمسرح القومي، وسميحة أيوب القومي ثم الحديث، ومحمود مرسي للمسرح العالمي وسعد أردش وبعده كرم مطاوع لمسرح الجيب باختصار كان وزير الثقافة وقتها لديه الكوادر الكبيرة ليختار من بينها. لديه جيش من البشر ومعلومات عن الشخصيات المهمة ليعطي لها الفرصة لم يكن (غلبان) مثل الآن! والآن انظر ومصمص الشفاه حين يعلن عن تغيير في أحد المسارح.

ظللت ملازمًا لمسرح الطليعة لمدة عشرين عامًا وفشلت كل محاولات انتزاعي منه سواء لإدارة القومي أو الحديث، كنت مقتنعًا أن مسرح الطليعة منهج فكري وفني واحترافي. لا أفكر بعيدًا عن الفكر التجريبي وأن أظل مرتبطًا به وأطوف المهرجانات الدولية سواء في أمريكا أو ألمانيا أو إيطاليا أو تشيكوسلوفاكيا.. وحتى العربية مثل جرش ودمشق. سواء على نفقة الدولة أو نفقتي الشخصية. كان إحساسي أن هذا المسرح الخشبي الصغير لا بد أن يكون عملاقًا وهذا ما جعلني مع فرقة الطليعة الضخمة. وكانت حوالي مائة عضو، نؤكد مسرح الطليعة. حتى حين حدثت مشكلة عدم وجود من يصلح لتولي مهمة المسرح القومي وعرض على ذلك وشهود التجربة مازالوا موجودين طلبت ضم المسرح القومي للطليعة وبهت المسئولون ورأيهم أن الأصغر هو من ينضم للأكبر ولكن رأيي أن القومي أصبح بمثابة الشيخ العجوز الذي يحتاج لمن يوجهه، لم يكن الأمر مجرد ضم إمبراطوري ولكن ضمًا منطقيًا.

ومازلت حتى الآن أحاول مع د. أشرف زكي وإن كان هناك غباء إداري يقف أمام إزالة الحائط بين المسرحين!

إن سبب أزمة المسرح المصري هو الفصل بين المسرحين القومي والطليعة اللذين يشبهان الورشة والمعرض، هنا يتم تدريب الممثلين(الطليعة) وهناك (في القومي) يتم تقديمهم للجمهور وعدم التدرج في سلم التدريب هو سر خواء المسرح القومي من النجوم لكن للأسف فقد أحاطت الأسواق والبائعون والحرائق بالمسرحين!.





• يعتمد حلمى سراج على الغناء بشكل أساسى فالأغنية تحمل إضافة لتأكيد رؤيته ترى ذلك فى مسرحية "الصفقة" حيث تتعدد الأغاني فى الصفقة وتتضافر مع الاستعراض.


عزت العلايلى


وحيد سيف



آمال بكير

## الجميع اعترفوا له بالقيادة

# أيها المخرج.. عندك حق!

المؤلف، أم المخرج، أم النجم.. من منهم له النصيب الأكبر فى توجيه العرض المسرحى.. خناقات كثيرة تدور بين عناصر العملية المسرحية.. الكل يريد أن يكون هو من يوجّه العرض وفقًا لحساباته ورؤيته.. المؤلف يرى أن نصه هو الأهم ويجب أن يكون الجميع فى خدمته.. والمخرج يؤكد أنه "المايسترو" و"القائد" وله كل الحق فى إدارة كافة العناصر وفقًا لرؤيته.

أما النجم –من ناحية أخرى –فله رأى آخر.. فهو من منطلق نجوميته يحلو له كثيراً أن يفرض على الجميع رؤيته، حتى إن بعضهم يرى أن من حقه اختيار من يعملون معه فى العرض.. أين الصواب.. وما هى "الحسبة" الصحيحة والعادلة التى يجب أن يحترمها الجميع للوصول إلى سلام عادل وشامل بين أطراف العملية المسرحية؟..

الفنان عزت العلايلى يرى أنه لا بد من تعاون جميع عناصر العمل المسرحى (المؤلف –المخرج –السينوغراف –الممثل) لأن إهمال عنصر واحد سيؤثر على العناصر الأخرى، يضيف "لو تعاملت مع مؤلف ومخرج ضعيفين سأفقد نجوميتى ويظهر عملى رديئًا حتى لو بذلت مجهوداً خرافيًا فى التمثيل، ففى النهاية لا بد من تكاتف الجميع.

ويؤكد أن: "المخرج هو قائد العمل المسرحى بلا جدال، حيث عليه أن يدير كل تفاصيل عمله،، وبدونه يفقد العمل تماسكه، لذلك أرفض بشدة تدخل النجوم وفرض وصاياهم على المخرجين.



### منطق مقلوب

الفنان جمال إسماعيل قال: النص المسرحى (فى القطاع العام) هو الذى يرشح المخرج والممثلين وكافة عناصر العمل المسرحى، بينما فى القطاع الخاص يلعب نجم الشباك، كل الأدوار، فهو الذى يرشح العناصر الأخرى، ويسيطر عليها جميعًا. باعتباره مصدر جذب للجمهور. يضيف: "من المفروض والطبيعى أن يكون المخرج هو سيد العمل المسرحى، حيث يقوم باختيار النص الملائم لأفكاره وأهدافه ثم يرشح الممثلين المناسبين. لذلك يختار مهندسى الديكور والإضاءة والملابس، والموسيقى والشاعر ومصمم الاستعراض، وهذا ما كان يحدث فى الماضى حيث كان المخرج يقوم بترشيح ثلاثة ممثلين لكل شخصية، ويتم اختيار أحدهم وفقًا لظروف تفرغه، ويرى إسماعيل أن هذا النظام الذى كان متبعًا فى جيله والأجيال السابقة عليه أتاح نهضة مسرحية جذبت إليها الجماهير وقدمت فكرًا جادًا وهادفًا ومحترمًا، بخلاف ما يقدم الآن من عرى وبذاءة

### غير منحاز

الفنان وحيد سيف أيضًا غير منحاز إلى النجم، ويرى أن ليس من حقه فرض وجهات نظره بحجة أن الجمهور يذهب إليه شخصيًا، وليس لأحد غيره.. وهذا غير صحيح..

يضيف: فى الماضى كان المخرج هو قائد العمل وسيد الموقف على الرغم من جماعية العمل، فمسرحية "الفرافير" شارك فيها نجوم كبار ومع ذلك كان مخرجها هو المسيطر، وأرجع سيف ذلك إلى عدم وجود مصطلح "نجم شباك" الذى انتشر فى الفترة الأخيرة مع انتشار الفيديو والسينما والفضائيات، وينوه سيف إلى دور المنتج –من ناحية أخرى –حيث يقوم بترشيح عناصر العملية الفنية، ويتدخل فى كل شىء فى القطاع الخاص.

### مفهوم مختلف للنجومية

المخرج ناصر عبد المنعم: أيضا يرى أن النجم صاحب جبروت وسيطرة على العروض المسرحية التجارية سواء التى يقدمها المسرح الخاص أو العام، حيث يتحكم فى اختيار الممثلين الذين يشاركونه العمل، ويتدخل فى الكتابة والإخراج ويصبح المخرج مجرد ديكور واسم فقط. ويظهر عمله مهلهلاً ليس به إبداع. وهو ما لا نجده فى العروض التى ليس بها نجوم، والتى يقدمها ممثلون عاديون هنا يزداد دور المخرج ويسيطر تمامًا على عمله، ويزداد نفوذه مما يخلق وحدة فى المسرحية، تؤدى لتنفيذ رؤيته وإبداعه بشكل متكامل يصل بهدفه ورسالته للجمهور.

ويرى ناصر عبد المنعم أن العروض التجريبية تحتاج لتعاون كل من المخرج والسينوغرافى معاً، لأنهما حجر الزاوية فيها، وبتعاملهما يستطيعان صياغة عمل مبتكر بعيدًا عن سطوة النجوم.

ويضيف: "أميل لنوعية خاصة من النجوم لديها مفهوم مختلف عن النجومية المتغطرسة، وأتمكن بهم من تقديم إبداع حقيقى ورؤية إخراجية واضحة، فأنجح العروض التى قدمتها لم يكن بها نجوم من ذوى النفوذ والديكتاتورية. وأفشل مسرحية فى تاريخى هى "وسط البلد". والتى شارك فيها كبار النجوم أمثال "عبد المنعم مدبولى، نهال عنبر، خالد أبو النجا" حيث كان كل منهم يريد أن يستأثر بنصيب الأسد فى العرض، مما اضطرنى لتقديم تنازلات وتوازنات لإرضاء كل الأطراف، وهو ما أثر سلبًا على المسرحية وأدى لفشلها الذريع.

### هناك استثناءات

المخرج حسام الدين صلاح أيضًا يؤكد سيطرة النجم "حاليًا" ولكن فى القطاعين معًا العام والخاص فهو الذى يختار الممثلين ويتدخل فى رؤية المخرج والحركة التى يرسمها. غير أنه يستثنى من ذلك


د. نهاد صليحة

قلة من المخرجين الكبار لديهم التاريخ والخبرة.. لا يسمحون للنجوم بالتدخل فى عملهم. يضيف: "عن نفسى لا أسمح لأى نجم أن يفرض شروطه ونفوذه علىّ، وعندما يحاول أحد أن يفعل ذلك أرفض بشدة وأقوم بتغييره، لأن ذلك سيؤدى لظهور المسرحية بشكل ضعيف، فالنجاح ينسب للكثيرين، لكن الفشل ينسب للمخرج وحده. فمسرحية (يمامة بيضا) التى أخرجتها بطولة على الحجار وعزب شو.

قدمناها فى جو من الحب ومشاركة الجميع بوجهات نظرهم.

لكن رأيى كان هو صاحب الصوت العالى فى النهاية.

ويؤكد صلاح أن العروض التى يتحكم فيها النجوم تفشل فنيًا وجماهيريًا ويضرب مثلاً بعرض « روايح» مسيطرة بطلته فيفى عبده.

وكذلك عرض "الأستاذ بطة" محمد نجم، ويؤكد أن فى فترة الستينيات والسبعينيات كان المخرج هو قائد العمل الفنى، وكانت المسرحيات تنسب لمخرجيها من أمثال كرم مطاوع وجلال الشرقاوى.

### تضافر وانسجام

المخرج أحمد إسماعيل يقول: من المفترض أن يوجد تضافر وانسجام بين كافة عناصر العمل المسرحى. والمخرج هو المسئول عن ذلك ومنوطة به مسألة التنسيق بينها وصهرها فى إطار ومنهج فنى واد. وهناك مشكلة فى مسرح الدولة حيث يكون الاعتماد على النجوم وليس على القضية التى يطرحها المسرح –ولا بد من البحث عن بدائل ويعترف إسماعيل أن الفهم هو أساس المسرح العام والخاص يرى أن هذه مشكلة، يرفض أن يفعل أحد ذلك معه.

فعندما يتدخل النجم تختل العملية الفنية وعن الطريقة.... قال: "توجد أصول للتعامل بينى وبين النجوم حيث نتناقش فى كل شىء فى المسرحية، بحضور جميع المشاركين من ممثلين ومهندسى إضاءة وديكور وموسيقى.. إلخ.

### الإفلاس.. الإفلاس

الكاتب فيصل ندا له رأى آخر يقول إن المسيطر على الحركة المسرحية الآن هو الإفلاس، فلا هناك مخرج ولا مؤلف ولا نجم، فالأزمة هى المسيطرة على المسرح بقطاعيه (العام الخاص). ويرى ندا: "إن السيطرة لابد أن تكون فى يد المخرج، حيث يقوم بحمل أمانة النص ومن خلال تعاون مع الممثلين الذين يختارهم هو يصل برسالته للمشاهدين.. وينوه إلى أن أول أسباب ظاهرة الفشل هو سيطرة النجوم لفترات طويلة على العملية المسرحية، وكذلك سيادة ديكتاتورية المخرج والمؤلف فى مراحل أخرى دون تعاون بين الجميع. ويؤكد أن المسرح الحقيقى ينبنى على نص المؤلف الذى يفرض نفسه على المخرج ويقوم الأخير بترشيح ممثليه.

ولا بد أن يكون العمل جماعيًا حتى ينجح. يضيف ندا:

"قديم الأزل كان لدينا مسرح محترم نتج عن تكاتف جميع صناعه دون فرض نفوذ أحد، حيث يكون المخرج هو القائد لكل شىء، أما اليوم فنجد النجم هو القائد بالرغم من أنه لم يعد عامل جذب للجمهور، ومع ذلك يفرض سيطرته.

### تاريخ المخرج يحسم الأمر

الناقدة أمال بكير تؤكد: "أن سيطرة النجوم على الحركة المسرحية تؤثر بالسلب على العملية الفنية والإبداعية وعلى إقبال الجمهور، أيضاً وذلك لخروج العمل عادة بشكل ضعيف ومختل. وترى أن النجوم يفرضون سطوتهم فى حالة اشتغالهم مع مخرجين صغار أو فى بداية مشوارهم الفنى، أما عندما يكون المخرج له تاريخ ومشوار طويل يصبح من الصعب على النجوم فرض شروطهم وهناك استثناءات قليلة وأضافت بكير أن "نجوم المسرح الخاص يضعون الحركة التى تناسبهم وكذلك الإفيهات، ويتدخلون فى النص لكى يحصلوا على أكبر نسبة ظهور على المسرح. وأرجعت ذلك إلى أن: منتج القطاع الخاص لا يهمه سوى اختيار عناصر العمل المسرحى التى تجعله يحقق مكسبًا ماديًا كبيرًا.

### الأمر يختلف فى الثقافة الجماهيرية

ومن وجهتها تقول الناقدة د. نهاد صليحة: "نحن فى عصر سيطرة النجم يليه المخرج فالنص ثم باقى العناصر الأخرى. وهذا ينطبق على جميع المسارح العامة والخاصة.

ففى مسرح الدولة مثلاً نجده يقوم باختيار النصوص وترشيح مخرجيها والأخيرين يرشحون بدورهم النجوم بالاتفاق مع مديرى المسارح. ثم ينسب نجاح العمل إلى النجم وليس المخرج أو المؤلف باستثناءات قليلة جدًا يحدث فيها أن يكون النجاح للمؤلف مثل أسامة أنور عكاشة عندما قدم مسرحيته "الناس اللى فى التالت" إخراج محمد عمر على المسرح القومى، بطولة فاروق الفيشاوى وسميحة أيوب، فقد نجح العرض لأن مؤلفه كاتب تليفزيونى معروف وقد أقبل الجمهور عليه لأن المؤلف كبير ويجمع فنانين نجومًا. ونفس الأمر فى أعمال لينين الرملى مثل "أهلا يا بكوات" بطولة حسين فهمى وعزت العلايلى، و "زكى فى الوزارة" وفى أحيان أخرى لا يقبل الجمهور على مسرحية لأنه لا يعرف مؤلفها مما يؤدى إلى فشلها، مثلما حدث مع مسرحية "كده أوكيه" التى قدمت بالمسرح الخاص بطولة أحمد السقا، هانى رمزى، شريف منير، منى زكى، رغم أن مخرجها سمير العصفورى وتضيف مسرح الدولة لا يفرض نصوصًا بعينها على المخرجين إلا فى حالات قليلة عندما يجدها جيدة، أما فى الأغلب فيقوم المخرج بترشيح نص ما ويقدمه لمدير المسرح أو لرئيس الهيئة ولو أعجبهم يوافقون عليه وبعدها يتم ترشيح النجوم. مثل قيام المخرج عمرو قابيل بتقديم نص من بطولة محسنة توفيق فهو الذى اقترح النص والبطلة. أما الثقافة الجماهيرية فتحكمها شروط لا أعرفها حيث تفرض الإدارة سيطرتها على المخرجين وتفرض عليهم نصوصًا بعينها، ونجد أحيانًا أن السيادة للنص عندما يقدم من الريبرتوار. وعندما يكون هناك مخرج قوى له سلطة إدارية يفرض سيطرته على العاملين معه، أو فى حالة كونه صاحب سلطة معنوية باعتباره مؤسسًا أو مساهمًا فى إنشاء فرقة مسرحية فى إقليم ما.

وتؤكد صليحة على أننا لا نستطيع أن نقدم رأيًا جامعًا مانعًا فى تدخل النجوم وفرض شروطهم على المخرج والمؤلف.

فمثل هذا يحدث لكنه بنسب مختلفة. والأمر يحتاج لدراسات وأبحاث.

تحقيق:

محمد جمال كساب

## العلايلى: أرفض تدخل النجوم وفرض وصاياهم

## جمال إسماعيل: نجم الشباك فى القطاع الخاص يلعب كل الأدوار

• الفنانة عبير الطوخى تشارك حاليا فى بروفات مسرحية «مآذن المحروسة» لفرقة سنورس المسرحية وإخراج عزة الحسينى.

**• يحسب للمخرج أحمد عبد الجليل وهو الحاصل على أوسكار فرق الثقافة الجماهيرية عن عرض الزير سالم. أنه اختار طريق المسرح الأفريقى ليكون أول من يتعامل معه ويحسب له أيضا إشراكه ثمانى فتيات فى هذا العرض.**



# إدارة عموم الزير

د. عادل العليمى

لا تنبع هذه الشهادة من دراسة أكاديمية، ولا تنبع من ثقافة نظرية. كما أنها ليست نسخًا من كتاب ما أو من تجارب مشابهة، وإنما تنبع من ميولى الفطرية التى درستها دراسة تحليلية عميقة، وخرجت منها بنتائج واستخلاصات عبر التأمل الذاتى والدراسة الذاتية حتى لو جاءت النتائج مشابهة لغيرى من المبدعين -وإن كنت أستبعد هذا -إنها شهادة على ضميرى ووعيى الجماليين اللذين نبعا منذ أن تلامست مع المسرح هذا الفن الساحر والغامض منذ عشرات السنين.

يمكن إجمال ملامح المبدع المسرحى الذى يقبع فى أعماقى على النحو التالى:

1 – العداء الجمالى لمنصة المسرح التقليدى (المنصة الإيطالية)، وذلك لأسباب متعددة:

أ. المسرح التقليدى بعمارته يقوم على التراتبية الطبقية، فرغم أن الحالة المسرحية توحد المتفرج مع أخيه المتفرج فإن المعمار يفرق بينهما.

ب. تختلف زوايا الرؤية فى المسرح التقليدى من مكان إلى مكان، فالرؤية من صالة (أ) تختلف عن الرؤية فى صالة (ب) والرؤية فى البناوير، تختلف عن الرؤية فى البلكون، وبالتالى ليس هناك عرض مسرحى واحد يصل لكل الناس.

ج. التلقى السلبى للمسرحية والنظر من خلال فتحة البروسينيم. فالعلاقة بين الجمهور وبين العرض المسرحى غير قائمة، فالمعمار يفصل بين العرض المسرحى والمتفرج ويفصل بين المتفرجين وبعضهم البعض انعكاسا للنظام الإقطاعى الذى أنتج المسرح التقليدى.

2– لا أطبق مسرح الموبيليا والديكورات، أهوى الملابس والإكسسوارات، لأنى أعتقد أن بطل العرض هو المؤدى ومعه الإكسسوارات سواء التابعة للديكور أو التابعة للإكسسوارات.

3– إقامة علاقة جمالية بين العرض المسرحى والمعمار أى المكان وهو العنصر الأول فى العمل المسرحى. فلا بد من وجهة نظرى أن يكون لكل عرض مسرحى معمار خاص به، فليس من المعقول أن يكون هناك مسرح لتقديم كل العروض، فلكل عرض مكان محدد.

4 – اعتبار الكلمة عنصر من عناصراً العرض المسرحى، فالمسرح ليس كلمة -كما تعلمنا فى الأكاديمية -إنه فرجة، والكلمة عنصر مواز للعناصر الأخرى مثل الإضاءة والإكسسوار، وإن كانت الكلمة هى حجر الأساس الذى يتم البناء عليه.

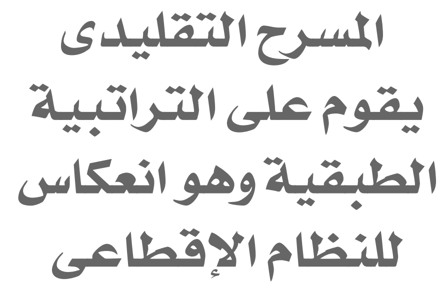
5– المسرح والفولكلور هما مجالا الإبداع بالنسبة لى، فأنا مخرج تجريبى منذ أول عمل لى وهو "مسرح المناقشة" عام 1976وهو من الأعمال التأسيسية للتجريب فى المسرح المصرى ولكنى تجريبى على محور شعبى (فولكلورى) والزار أبلغ تعبير لتجسيد اتجاهاتى المسرحية (لقد أعيد عرض مسرحية "عروسة الزار" الذى قدمته عام 1983على مسرح السامر) فى مهرجان القاهرة الدولى الأول فى المسرح التجريبى عام 1988ولقد حصلت على الماجستير بدرجة ممتاز من أكاديمية الفنون فى (الزار والدراما الشعبية).

6– الاهتمام بالعلاقة بين العرض والجمهور سواء من حيث العلاقة ذاتها أو المكان وعلى سبيل المثال فإن المناقشة التى حدثت بين أفراد العرض والجمهور فى مسرح المناقشة أو احتضان الجمهور للعرض من حيث المكان.

٠7 أعتمد على (السيناريو المسرحى) ولا أعتمد على النص المسرحى التقليدى، لقد كانت (عروسة الزار) لا تتعدى 10 ورقات استغرقت ساعتى عرض، فكنت أعتصر وأولد الفرجة من هذه الورقات القليلة، فالإيقاع المسرحى هو صهر كل عناصر العرض فى الفرجة، لا نستطيع فيها أن نفصل رائحة البخور عن دقات الزار أو عن حادث مس الجان.

8– السينوغرافيا من وجهة نظرى هى اختيار "المكان المسرحى" وعلاقته بـ "العرض المسرحى"، فليس كل مكان يصلح للعرض المسرحى، أو أننا نجد مسرحا عندما يلتقى شخص بآخر كما يقول المخرج الإنجليزى (بيتر بروك)، السينوغرافيا بعبارة أخرى هى ملاءمة العرض للمكان، هى قراءة جدلية للعرض والمكان معا. لقد اكتشفت من خلال العمل عشرات السنين بأن محور أعمالى المسرحية كانت السينوغرافيا قبل أن أعرف هذا المصطلح أو معناه المسرحى.

لقد وجدت أن كل الأماكن التى قدمت فيها عروضا مسرحية كانت "فضاءات غير رسمية" مثل العمل فى جرن فى قرية أو العمل فى وكالة الغورى أو قصر الغورى أو قلعة صلاح الدين بجوار مسجد محمد على أو أمام جدار مسجد المؤيد بالقرب من باب زويلة أو مسرح السامر المهدر دمه بين المسارح. وسوف أتناول فى هذه الشهادة تقديم مسرحية "إدارة عموم الزير" فى وكالة الغورى لا لأنها أفضل ما قدمت من أعمال، وإنما يرجع هذا إلى الفترة التى قدمت فيها عام 1980لأن هذا يؤكد اهتمامى "بالمكان المسرحى" قبل إقامة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عام 1988أى قبل المهرجان بثمانى سنوات، وقبل الإصدارات الهائلة من كتابات عن المهرجان وخصوصًا فى مجال "السينوغرافيا" وأنا أؤكد للمرة الثانية فى هذا الصدد أن وعيى بالسينوغرافيا كان ميلاً فطريا، أخضعته للتأمل والدراسة، وفى هذه الشهادة سوف أضع هذه الميول الفطرية فى علاقتها بالسينوغرافيا دون الاعتماد على ثقافة نظرية، ودون الاعتماد على تلك الكتب القيمة التى صدرت عن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى مجال السينوغرافيا.






نحن أمام فضاء معمارى يرجع تاريخه إلى العصر المملوكى عبارة عن بناء يحتوى على صحن مستطيل ويرتفع حول المستطيل طوابق، هذا المكان كان يقوم بوظيفتين فى ذلك العصر. الوظيفة الأولى كان سوقا يقدم من خلاله التجار بضائعهم، وذلك فى صحن الوكالة حيث كان التجار يعرضون بضاعتهم على الأرض ويدخل جمهور الناس للشراء، والطوابق التى ترتفع على أعمدة وبواك كانت بمثابة فندق، أى مبيت للنوم، وأمام الطابق الأول شرفة بامتداد الوكالة وعرضها، وبالقرب من الصحن فى الدور الأرضى تمتد الغرفة على امتداد طول وعرض الصحن الذى يستغل حاليا كمعارض للفنون الحرفية.

إذن الوظيفة التاريخية للوكالة أنها كانت فندقًا وسوقًا لعرض البضائع. وكان علىّ بعد معرفة هذه المعلومات ألا أتعامل معها كسوق أو كفندق، وإنما أتعامل معها كفضاء ومعمار مسرحيين، فكنت أجلس طويلا على حافة النافورة وكنت أجلس لأستمع لصوت الوكالة، هذا عدا زياراتى المتكررة للوكالة فى أوقات مختلفة فى اليوم الواحد، فشكلها فى الصباح يختلف عن الظهر، وشكلها فى العصر يختلف عن المساء، وكان أجمل أوقاتها هو وقت العرض المسرحى، كان السؤال هو: هل أخضع الوكالة للعرض المسرحى أم أخضع العرض المسرحى للوكالة؟ ثم وجدت أن السؤال هو: كيف يلائم النص الذى اخترته وهو "إدارة عموم الزير" لهذا المعمار.

لقد وجدت المفتاح الأول للعرض هو أن المسرحية كانت تقع فى العصر المملوكى والوكالة بنيت فى ذلك العصر أيضا على اسم الحاكم قنصوة الغورى، إذ هذا هو الشرط الأول ملاءمة العرض للمكان تاريخيا. والشرط الثانى الذى يجب أن أضعه فى اعتبارى كيف يتداخل النص فى المعمار فى وحدة عضوية، كيف يكون العرض امتداداً للمعمار، كيف يكون العرض نتائج لثقافة المعمار.

لقد قمت على مدى أيام بمشاهدة كل أجزاء الوكالة، وكل أركانها وكل حجراتها واختبرت كل زوايا النظر من هنا ومن هناك، ومن أعلى ومن أسفل، ومن هذا الجانب ومن ذلك الجانب، وكانت النتائج على النحو التالى:

1– سوف أستخدم صحن الوكالة كله كمساحة للّعب فلدى مشهدان فى القرية سوف يكونان فى أول الوكالة وفى أحد هذين المشهدين سوف يأتى الوالى وهو حاكم البلد فى المسرحية سوف أجعله يظهر من شرفة الدور الأول حيث يتحدث مع الفلاحين برفع مظالمهم عبر الفضاء.

2 – أما النافورة فسوف أستخدمها فى القرية كترعة ثم بعد ذلك سوف أضع فيها زيرا كبيرا وحولها المكاتب لعمل مشهد إدارة عموم الزير، وبعد ذلك سوف ألعب مشهد الحب بين البطل والبطلة وهى تعمل لأغير من وظيفتها على مدى المشاهد السابقة، ويظل المشهد الأخير وهو قاعة الوزير التى سوف أقيمها أمام البرافان الموجود تلقائيا عند مدخل الوكالة، كل ما هنالك أنى سوف أزيد مقعدين وكنبة ومائدة صغيرة من نفس خامة البرافان وسجادة على الأرض على شكل بقعة، وبعض الأعلام الملونة والتى لا تعنى شيئا.

3– أما الجمهور فسوف يجلس بطول وعرض الوكالة على كنب وثلاثة بفات بين كل كنبة وكنبة، كما سوف أستخدم الدور الأول من الشرفة وأضع فيه مقاعد عادية لأنها لا تظهر فى مجال الرؤية المسرحية.

4– سوف يكون التركيز على الإكسسوارات والملابس التاريخية للعصر المملوكى.

5 – كما سوف يكون التركيز أيضا على الإضاءة وعلاقتها بهذا المكان التاريخى الساحر.

6– الاعتماد أيضا على الموسيقى وترديد صداها فى هذا العبق التاريخى.

وإلى هنا يجب أن أتوقف قليلا حتى أقدم موجزا عن مسرحية "إدارة عموم الزير".

المسرحية فى الأساس عبارة عن قصة قصيرة كتبها الدكتور حسين مؤنس وأعدها مسرحيا الكاتب حمدى عباس، ومسرحية "إدارة عموم الزير" من المسرحيات التى انتشرت فى السبعينيات من القرن الماضى فى قرى مصر لأنها تتعرض لقضية حرمان كثير من قرانا من الماء العذب ولقضية البيروقراطية التى تعوق نمو وبناء مجتمعنا.

لهذه القرية.. الأرض والطين.

لقد قمت بعمل بعض اللمسات الفنية ذات الدلالة على سبيل المثال:

توحيد زى حرس الوالى الذى يبدو تقيا، وحرس الوزير الذى يبدو شريرًا، لإثبات أن العلاقة واحدة وأنه نظام واحد.

اللون الأحمر + الأحزمة + الرماح + الخوذ + الأحذية.

أقمت علاقة بين الوزير والوالى، فلقد ارتدى كل منهما قفازاً أبيض قصد به العلاقة والدلالة السياسية للون.

ملابس صابر بنى وهو الوحيد الذى ارتدى هذا اللون تميزا له من ناحية ومن ناحية أخرى ارتباط هذا اللون بالأرض.

ملابس الفلاحين عادية ومتفرقة وليست بينهم وحدة فى اللون وقصدت من ذلك انعكاس الواقع فى ملابسهم فلا وحدة بينهم.

مراعاة الملابس للشخصية المسرحية والوضع الطبقى، فمثلا الوالى والوزير والسناجقة يرتدون ملابس فخمة جدا مدندشة، بينما الفلاحون يرتدون ملابس رثة وممزقة، ووضعت على رأس الوالى ريشة بيضاء.

التأكيد على علاقة ألوان الملابس بالإيقاعات العامة لألوان الوكالة وترديد صداها الإيقاعى المنسجم.

استغلال الجو التاريخى للوكالة فى عمل ملابس ترتبط بالعصر المملوكى.

وفى مجال الإضاءة كانت هذه اللمسات أيضا بعد أن قمت بتغيير جميع الإضاءة بوكالة الغورى فلقد ألغيت الإضاءة الحديثة مثل لمبات النيون، واستبدلتها بالإضاءة العربية القديمة مثل الفوانيس، وكان هدفى هو استخدام الإضاءة كلغة متممة للغة العرض المسرحية والبعد عن الشكلية والولع بالاستعراض والتنوير بلا لزوم. وعلى سبيل المثال:

عندما جاء الوالى تمت إضاءة الشرفة مع القناديل الموضوعة فى أسفل الشرفة والثريا الهابطة من أعلى لتقوية المشهد وإضفاء جو من الجلال والقوة على الوالى.

عندما قال الوالى "الشعب هو الحصن وهو القلعة" رددها الفلاحون فى تشكيل على شكل مثلث ورأس المثلث فى اتجاه الوالى مع ضوء أحمر يترجم الكلمة والحالة النفسية للفلاحين.

بعد حالة الابتهاج فى القرية، تشاء الظروف أن ينكسر الزير، ويصاب أهالى القرية بالحزن لهذا الحدث، ويقرر أهالى القرية أن يذهب "صابر" إلى المدينة ليسلم الزير إلى إدارة عموم الزير وليستلم زيرًا جديدًا. ثم تقوم القرية بتوديع صابر وحمله فوق الأكتاف، وهو يضع فوق كتفه زيرا

**مسرح المناقشة أول عمل لى وهو من الأعمال التأسيسية للتجريب**



• إن نص الزير سالم نص قوى وصعب واختيار المخرج أحمد عبد الجليل له يعكس جديته وفهمه لأهمية المسرح.. وانعكست قوة النص على الفريق بمزيد من المسئولية فأصبح سهلاً بين أيديهم بفضل جديتهم وإصرارهم على التفوق.

صغيرا رمزا للزير الذى انكسر.
وأذكر فى هذا المشهد أنى استخدمت القباقيب أثناء توديع صابر فأقمت حركة سير المجاميع على شكل إيقاعات جنائزية مستخدما القباقيب، وطلبت من الممثلين أن ينكسوا رؤوسهم أثناء الجنازة تمهيدا لعدم عودة صابر، وللأهوال التى سوف يراها فى رحلته من أجل زير جديد.
النقطة الثانية: عندما جاءت زهيرة تودع صابر كنت مصرًا مع مصممة الأزياء أن يكون ذيل الجلباب طويلاً حتى أشعر بجرجرة ذيل الجلباب أثناء توديع صابر والذى أمهد به بأن صابر قد لا يعود من هذه الرحلة.
وكانت زهيرة قبل هذا المشهد سعيدة مع صابر وكانا يجلسان على النافورة ويجريان حولها، بينما النافورة تعمل وكانا حسب المشهد التقليدى يرش كل منهما الآخر بالماء، ولقد استخدمت لمبة (فلاشر) فى مشهد الحب، وجاء بطيئا تعبيرا عن الحلم، وتعمدت أن يجرى صابر وراء زهيرة فى محاولة للمسها أو الإمساك بها بدون جدوى، كما استخدمت (الفلاشر) للتعبير عن الحلم.
ويذهب صابر وحيداً إلى إدارة عموم الزير وهى تتكون من إدارة الفخار المتعلق بجسد الزير، وإدارة الحديد المتعلقة بحمالة الزير، ثم إدارة الصفيح وهى المتعلقة بالكوز، وإدارة الخشب المتعلقة بغطاء الزير، ويتوه صابر بين هذه الإدارات الأربع، من هذه إلى تلك، فإدارة الخشب تحوله لإدارة الصفيح، وجاء المشهد على النحو التالى: مكاتب أربعة حول النافورة المثمنة ووضع فى كل ركن من أركان النافورة مكتب، ثم فصل بينه وبين كل مكتب عمود (ستاند)، ووضع فى النافورة زير كبير مرفوع على حمالة فى مياه النافورة/ كما وضع حرس بين كل إدارة وأخرى أمام النافورة وكلهم يرتدون الزى المملوكى، وغلب على المشهد اللون الأبيض والأسود، ومن ناحية الإضاءة فصلت المكاتب بالإضاءة واستخدمت كشافاً متحركاً ينير وينطفىء مع دخول وخروج البطل، كما استخدمت لمبة (ألترا)، وهو نوع من الإضاءة لا يعمل إلا مع ألوان معينة مثل الأبيض والأسود، ولذلك جاءت ملابس الموظفين سوداء وبيضاء، وتقوم هذه اللمبة بعمل جو مرعب خصوصًا على الوجه إذا تحول إلى شكل شيطانى وحيوانى مخيف.
ولقد قصدت من هذا أن أقول إن "صابر" وهو تائه من إدارة إلى إدارة، ويلف ويدور فوق النافورة يحمل الزير فوق كتفه فى عالم حيوانات ومصاصى دماء، ولقد كتبت على الزير الموضوع فى منتصف مياه النافورة "إدارة عموم الزير".
وعندما فشل صابر فى إصلاح الزير فى إدارة عموم الزير، ذهب إلى قصر الوزير، الذى أمر أن يعقد جلسة مع السناجقة فى جود صابر لمعرفة أسباب انكسار الزير وقصر الوزير -عبارة عن البارافان الذى يستقبل عند مدخل الوكالة، ولقد وضعت "حرس"، الأول داخل البارافان من ناحية اليمين والآخر داخل البارافان من ناحية اليسار.
الوزير يجلس على الكرسى وهو يدخن الشيشة وعلى الأرض بقعة سجاد وإحدى راقصات القصر ترقص رقصات إيقاعية، والسناجقة الثلاثة يجلسون على كنبة، كما وضعت حارسين فى الباكيتين العلويتين فى الدور الأول امتداداً للبارافان، ولقد جاءت إكسسوارات هذا المشهد من نفس طراز البارافان الموجودة بالوكالة، ولقد استخدمت (شمسية) خلف البارافان الصغيرة كقشور السمك الحمراء، وإنارة قنديلين فى كل شرفة على يمين ويسار البارافان فى أعلى الوكالة للتعبير عن امتداد قصر الوزير.
ويعود صابر من جديد إلى إدارة عموم الزير لإصلاح الزير، ومن اللمسات الفنية، قيامى بعمل قطع سينمائى متواز، وهو أن يشاهد حدثان فى وقت واحد، فصابر فى القصر يشكو الظلم لزهيرة، وزهيرة فى نفس الوقت موجودة على شاطئ الترعة (النافورة) تغسل المواعين وتملأ الزلعة وهى تغنى "سلمى يا سلامة" متمنية عودة صابر لقريته.
هناك ملاحظات على النص سوف أسردها على النحو التالى:
ندرة النصوص التى تلائم تكوينى كمخرج.
ملاءمة النص للمكان فهو وكالة الغورى، فالاثنان يقعان فى زمن واحد، هو زمن المماليك.
المسرح من وجهة نظرى حلم، "لا واقعية الشكل مع واقعية المضمون".
لقد استهوانى جو المسرحية، فكرة الزير والقرية والزمن المملوكى والنافورة كل هذا أشبع رغباتى كمخرج فى الإبداع.
المسرحية تقع بين الكوميديا والتراجيديا، الجو الساخر من فكرة إدارة لعموم الزير والنهاية المأساوية لصابر التى يفقد فيها طريقه إلى القرية، لقد وجدت المزج بين الكوميديا والتراجيديا أفضل صيغة تقدم إلى الجمهور.
ولقد قمت بعمل تغييرات فى النص على سبيل المثال:
.1حذفت الفصل الثالث بالكامل لأنه يختلف مع موقفى الفكرى من زاوية الاعتراض على تصوير الموضوع عدالة حاكم فرد وليس نظاما عادلاً يعبر عن الجماهير الأساسية فى المجتمع، وخاصة أن المشكلة لم تحل فى الواقع ولذلك فضلت أن تكون معلقة مع ختام أغنية "عطشان يا صبايا".
.2حذف شخصية الموظفة فى إدارة عموم الزير لأننى وجدتها حشواً تجارياً وإضفاء طابع التهريج على هذا الجو.
.3حذف شخصية الخبير لأنه تكرار لشخصية المستشار، ولذلك دمجت الشخصيتين فى شخصية واحدة.
.4حذف كمية كبيرة من الجمل المسفة والتجارية والتفاهات غير العادية على سبيل المثال عندما يسأل الوزير يقول (الفيل فى المنديل)، لقد ركزت على الفكرة وعلى الشخصيات الأساسية وعلى الجو الفنتازى والتاريخى.
.5ولقد قمت بإضافة بعض المشاهد الجديدة لتقوية المسرحية وتغذيتها فنيا مثل:
مشهد مناجاة صابر للزير فوق النافورة.
مشهد القطع المتوازى وهو أن يشاهد المتفرج حدثين فى وقت واحد، فصابر فى القصر يشكو الظلم سرًا لزهيرة، وزهيرة فى نفس الوقت موجودة فى الترعة (النافورة). تغسل المواعين وتملأ الزلعة بينما تغنى "سالمة يا سلامة".. متمنية عودة صابر كما أشرت من قبل.
مشهد الكابوس عند تصور صابر وهو يسير فى حركة دائرية حول النافورة، إن عالم الموظفين فى إدارة عموم الزير عبارة عن حيوانات ووحوش كاسرة.
المشهد الختامى الذى يقول صابر فيه "يا متعلمين.. يا مثقفين.. يا متنورين.. المية النضيفة واجبة للغلابة" ثم نزول أغنية "عطشان يا صبايا" بكل ما تقصده الأغنية من معنى الطريق والسبيل. ولقد اعتبرت أن هذه النهاية هى النهاية الحقيقية، فالمشكلة ما زالت قائمة ومعلقة، ولقد طرحت سؤال "ما العمل"؟ "فى النهاية ونزول الأغنية التى تحمل معنى مزدوجا لكلمة "السبيل".
لقد استخدمت مبدأ التعويض للمتفرج فمن يشاهد القرية عن قرب سوف يشاهد قاعة الوزير عن بعد والعكس بالعكس.
لقد كان أهم شىء عندى هو استغلال الوكالة وإخضاعها لمتطلبات العرض ورؤيتى الفنية، لقد أضفت فقط اللمسات على الوكالة ولم أصنع ديكوراً بالمعنى التقليدى.
كما تم استغلال الدور الأول فى جلوس المشاهدين.
استخدام الملابس والاكسسوارات مثل الرماح والخوذ والسيوف والشموع والأعلام ولمبات الجاز، وآية "بسم الله الرحمن الرحيم"...إلخ.
وفى مجال الموسيقى والأغانى، طلبت من الشاعر أن تكون الأغانى سقالات لمناطق الضعف فى النص، أى إن الأغانى قامت بترميم النص، ولقد قمت باختيار الأغانى الشعبية مثل "طلعت يا محلا نورها"، "عطشان يا صبايا"، "سالمة يا سلامة".
وفى نهاية هذه الشهادة، يمكن أن أقول بضمير مرتاح إن ميولى لاستخدام أماكن غير رسمية ميول فطرية، وإن ولعى بالأماكن الأثرية والمفتوحة جاء منذ أعمالى الأولى، لا نتيجة وعى أو ثقافة نظرية أو ثقافة أكاديمية/ وإنما جاء من اكتشاف اختناقات الذات أثناء مشاهدتها للعروض فى المسرح التقليدى الإيطالى، فكثيرا ما أشعر بهذا الاختناق الجمالى والضيق النفسى/ وكأنى أعانى فى المسارح التقليدية من الاختناق فى الأماكن المغلقة.
لقد اخترت فى هذه الشهادة وكالة الغورى لا لأنها أهم أعمالى كما ذكرت، وإنما لأنها تعبر تعبيرا نموذجيا عن موضوع الشهادة ألا وهى العمل فى فضاء غير رسمى.
لقد تصادف فى رأسى اللقاء بين مسرحية إدارة عموم الزير وبين الوكالة، ربما أنى شاهدت المسرحية من قبل فى مسرح تقليدى فى أحد الأقاليم، أو ربما قرأتها فى لجنة القراءة لإبداء الرأى المهم أن الصدفة -التى هى ضرورة -هى التى جمعت بين المسرحية والعرض فى رأسى وظلت فكرة العرض تراودنى لمدة ليست بالقصيرة إلى أن اختمرت تماما وأصبحت على وشك التحقق.
لقد تم عرض هذه المسرحية طوال شهر رمضان عام 1980 بحى سيدنا الحسين ولم أستمتع بعرض قدرما استمتعت بهذا العرض لأن معظم عروضى، إما منعت من الليلة الأولى أو تسببت فى تحويلى للنيابة بتهمة حرق العلم الإسرائيلى على سبيل المثال

# المنصورة.. النواة الأولى

كانت البداية من خلال مسرح المنصورة القومى خلال فترة الستينيات حيث كنت وقتها فى المرحلة الإعدادية أتردد على هذا المكان كمشاهد عندما كان يشهد حركة مسرحية مزدهرة توازى ما كانت عليه فى العاصمة فى تلك الفترة ، وكانت فرقة المنصورة المسرحية تقدم عدداً كبيراً من العروض المتميزة لكبار المخرجين أمثال عبد الغفار عودة، محمد فاضل ، حسين جمعة ، السيد راضى ومن أبناء الدقهلية محمود حافظ وعبد الله عبد العزيز، إبراهيم الدسوقى الذين كان لهم الفضل فى التحاقى بالعمل بالمسرح حيث عملت معهم كمساعد مخرج وممثل فى العديد من المسرحيات مثل (القناع ، شرخ فى جدار الخوف ، مدرسة المشاغبين ، موتى بلا قبور ، فرط الرمان ..... وغيرها ) .
كانت تلك الفترة تمثل النواة الأولى التى ساهمت فى تكوين وتشكيل وجدانى الفنى وصناعة ثقافة مسرحية أزعم أنه ربما لم يكن من المتاح أن تتوفر لى لو لم أنشأ فى مسرح المنصورة القومى .
وفى فترة السبعينيات كان مسرح الشركات بالإسكندرية هو المحطة التالية حيث كانت تلك الفترة هى أقوى فترات الازدهار لهذا المسرح فى تاريخه ،قدمت هناك كمخرج أوراق اعتمادى للحركة المسرحية بعدد من العروض أذكر منها ( إنت حر ، الشحاتين ، كاسك ياوطن ، المهرج ، خرج ولم يعد ، الإنسان والظل ، صور مقلوبة ... وغيرها ) وقد واكبت تلك الفترة أيضا مرحلة التحاقى بالمسرح العسكرى أثناء فترة تجنيدى بفرع الشئون المعنوية بالقوات البحرية بالإسكندرية .
ومنذ بداية الثمانينيات بدأت فى إخراج مسرحيات بالمسرح الجامعى وفرق الثقافة الجماهيرية حيث قدمت عشرات العروض مابين المسرح المصرى والعربى والعالمى وأيضا مسرحة القصة القصيرة والرواية ، وكانت اختياراتى للنصوص التى أقدمها لا تخضع لمعايير ثابتة باستثناء اقتناعى بالنص وبمحتواه وبقدرتى على تقديمه بالشكل الذى يضيف لرصيدى الفنى وإحساسى أنه يحمل قضية ما أو إسقاطاً على مشكلة آنية ، لذا كانت إختياراتى متنوعة بين المسرح الغنائى الاستعراضى ، الكوميدى ، التراجيديات .. وغيرها من أشكال المسرح ، وإن كنت أميل أكثر للمسرح الغنائى الاستعراضى الذى أرى أنه يصنع حالة من الإبهار والمتعة البصرية الجمالية ، وأستطيع أن أزعم بناء على شهادات النقاد والمتابعين للحركة المسرحية أننى قد وفقت لحد بعيد فى تقديم هذا الشكل المسرحى داخل المسارح التى عملت بها فى معظم أقاليم مصر ، ولعل من أكثر التجارب التى أعتز بها ( مغامرة رأس المملوك جابر ، الملك هو الملك ، درب بن برقوق ، البؤساء ، شبح الأوبرا ، أمير الحشاشين ، ليلة النوروز ، مولد سيدى المرعب ، الحرافيش ، البترول طلع فى بيتنا ، أوبريت يوم القيامة ، شحتوت العظيم ...) وتلك التجربة الأخيرة كانت من أكثر التجارب التى أعتز بتقديمها حيث كانت نتاجا لفترة تحضير دامت أكثر من ستة أشهر مع الشاعر الكبير أحمد فؤاد نجم والملحن المتميز حمدى رؤوف والكاتب الراحل محمد سعيد من أجل الخروج بنص غنائى مأخوذ عن رائعة دورينمات ( هبط الملاك فى بابل ) وقد لاقت المسرحية عند عرضها نجاحا كبيرا على المستويين النقدى والجماهيرى .



أحمد عبدالجليل

تجربة آخرى أعتز بها وهى تقديم مسرحية ( عطيل ) لوليم شكسبير بالترجمة العامية للمحلل النفسى العالمى د.مصطفى صفوان حيث كانت تجربة غير مسبوقة تحمسنا لها أنا وأعضاء فرقة المنصورة القومية وأخذنا على عاتقنا عبء تقديمها بتشجيع ودعم من د.مصطفى صفوان الذى أتمنى أن أستكمل معه فى السنوات القادمة تقديم باقى مشروعنا لعروض شكسبير بالعامية .
أعتبر المسرح الجامعى هو أهم روافد المسرح على الإطلاق فهو القادر على صياغة وتكوين أجيال تعشق الفن والمسرح وهو معمل لتفريغ طاقات فنية بلاحدود ، لذا أحرص دائما على عدم الإبتعاد عنه قدر المستطاع لأننى أعتبر العمل به بمثابة تجديد لخيالى الفنى ، ولقد قدمت به العديد من العروض أهمها ( كاليجولا ، ماكبث ، باى باى يا عرب ، حلم ليلة صيف ، فاوست والأميرة الصلعاء ، ليلة مقتل جيفارا ، براكسا ، رحلة حنظلة ).
أما عن التجربة التى أعتبرها العلامة الفارقة فى مشوارى المسرحى فهى تقديمى للمسرح الطقسى الإفريقى للكاتب النيجيرى وول سوينكا حيث قدمت مسرحية ( الموت وفارس الملك ) لأول مرة من خلال مهرجان المسرح الجامعى 1990فى جامعة المنصورة وأعدت تقديمها عام 1993فى فرقة قصر ثقافة غزل المحلة وقد حصلت على ست جوائز فى التصفية النهائية لمسرح الأقاليم فى ذلك العام ، حتى جاء عام 1997وتحمست الدكتورة هدى وصفى لإعادة تقديم العرض من جديد على خشبة مسرح الهناجر وتمت إقامة ورشة مسرحية بين عدد من المغنيين من قبائل إفريقيا تحت إشراف انتصار عبد الفتاح وكان من نتاجها عرض الموت وفارس الملك الذى شارك فى بطولته الفنان القدير حسن عبد الحميد ود.هناء عبد الفتاح وقد أغرانا نجاح التجربة والصدى الطيب الذى تلقيناه عقب عرضها بتقديم نص آخر لسوينكا وهو الأسد والجوهرة بمركز الهناجر 1999بمشاركة الفنان توفيق عبد الحميد ، مفيد عاشور وسلوى محمد على .
لا أزعم أننى أنتمى لمدرسة معينة فى الإخراج المسرحى ولا أنشغل كثيرا بهذه التصنيفات حيث أعتبر أن النص المسرحى هو الذى يفرض على المخرج أساليب التعامل معه ، وأرى أن الممثل هو أهم عناصر المخرج الجيد خاصة فى مسرح الهواة الفقير الذى لا يعتمد على أية إمكانيات .
خلال مشوارى المسرحى حصلت على عدد كبير من الجوائز أهمها ( أوسكار الإخراج المسرحى من الهيئة العامة لقصور الثقافة 1990عن مسرحية الزير سالم ) وغيرها من الجوائز وشهادات التقدير التى أعتز بها جميعا وأعتبرها تعويضا عن الأيام والليالى التى قضيتها بحب على خشبات المسرح .
حاليا أستعد لتقديم أوبريت ( شهرزاد ) لخالد الذكر سيد درويش استكمالا لمشروع قد بدأته سابقا بإحياء التراث المسرحى الغنائى حين قدمت قبل ذلك أوبريت يوم القيامة 2001للموسيقار زكريا أحمد .

• مسرح "سلامة حسن" كان متفرداً لأنه كان بالنسبة له قضية الفن للإنسان. قضية المسرح للبسطاء. حينما كنت أشاهد له عملا مسرحيا ، كنت أشعر أنني قفزت على خشبته وأصبحت واحدة من شخصياته.



## تطبيقًا على عرض "بيت الدمية"

# السينوغرافيا الأداة الأكثر فاعلية فى تحقيق الرؤية

**عنصر الضوء ساهم بصورة فاعلة فى تهيئة الجو النفسى**

**إذا لم يتوصل المخرج إلى سينوغراف يحول خياله إلى مادة فنية سقط العمل**

سنحاول في هذا المقال أن نوضح دور عناصر السينوغرافيا في تحقيق الرؤية الإخراجية وذلك بشكل تطبيقي مباشر علي مسرحية "بيت الدمية" التي كتبها النرويجي الثائر هينرك إبسن وقام بإخراجها كاتب المقال في حين قام الفنان صبحى السيد بتصميم الرؤية التشكيلية... وقد قدمت هذه المسرحية في افتتاح الدورة الأولي للمهرجان القومي الأول للمسرح المصري في 10 /2006/7علي مسرح الجمهورية وفازت بثلاث جوائز في التمثيل والسينوغرافيا والإخراج.

### "بيت الدمية" نموذج تطبيقي

من هنا وضع إبسن الزوجة –نورا– فى موقع تكتشف فيه إختلافًا واضحًا بين النسق الأخلاقى الذى بناه زوجها –هيلمر– وبين سلوكه المادى لحظة الحاجة للتطبيق العملى لهذا النسق ,فيجعلها إبسن تقرر أن تغادر البيت صافعة الباب وراءها؛ تلك الصفعة التي سمع دويها فى كل أرجاء أوروبا.... هذا هو ماطرحه نص إبسن الذى يبحث عن حق المرأة الغائب.... ولإن حق المرأة ليس مهدوراً على الإطلاق فى مجتمعنا.... بل إن الرجل الشرقي قد بدأ رحلة البحث عن إبسن معاصر يستعيد له حقوقه التي اقتنصتها المرأة المصرية المعاصرة؛ فقد رأيت عند قيامي بإخراج هذا النص أن القضية الأكثر معاصرة فى هذا النص هى قضية إختلال العلاقة بين النسق الأخلاقى الذي بناه الزوج والتطبيق العملى لهذا النسق.هذا النسق يستمد قواعده من مرجعيات لها أرضية راسخة في ثقافة الشعوب علي اختلاف أشكالها.
نظر في نص إبسن واحد طوال النص .. وهو ما مثل حجر عثرة فى سبيل تحقيق هذه الرؤية، وفى بحث المخرج عن إحتياجات العرض من مناطق التشخيص ، فقد إرتأى أنه فى حاجة ماسة إلى توافر الأماكن التالية:

**أولاً: صالة المنزل بما تحويه من قطع أثاث:** حيث تدور فيها معظم أحداث المسرحية فى النص الأصلى ,وبالرغم من أن الوصف الدقيق لمحتويات الصالة ، فى نص إبسن يشير إلى الحقبة التاريخية التى كتب فيها النص (دفاية –أطقم فوتيهات –بيانو –كراسى ضخمة ....... إلخ) ؛ فإن تعصير قضية النص - وفقاً لمتطلبات الرؤية الإخراجية - حدا بالمخرج وبالتبعية بمصمم السينوغرافيا، أن يقوم بتغييرات جذرية فى العناصر المكونة للمشهد المسرحى، فأصبحت الصالة شبه خاوية إلا من عدد قليل من الكراسى، ولكن هذا الخواء لا يلمسه المتلقى لحظة البداية، لأن الصالة مكتظةٌ بالألعاب والهدايا والزينات فاختفي الخواء تحت أجنحة البهجة التي سيطرت علي المكان، ومع تأزم أحداث المسرحية تنسحب الهدايا جانباً، وتطفأ أنوار الزينات فينكشف هذا الخواء تدريجياً، مما يؤكد الدور الفاعل الذى لعبته الرؤية التشكيلية للعرض فى رسم منحنى تطور الخط النفسى للشخصيات.

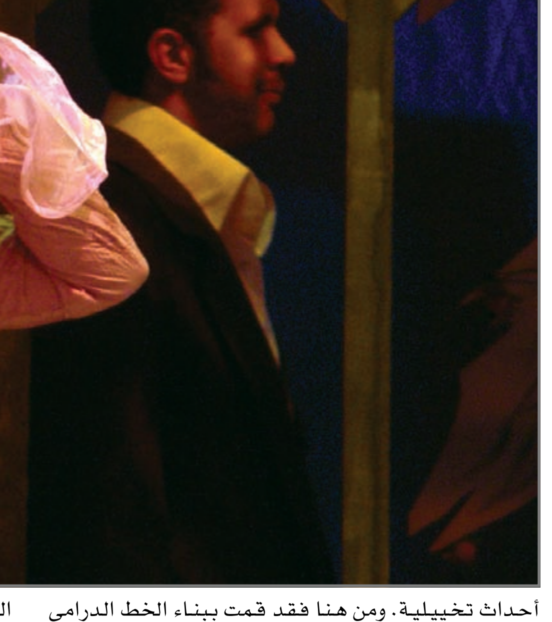
**ثانياً : صندوق البريد:** يتم التعامل مع صندوق البريد فى النص الأصلى من خلال الوصف، وهو ما يتنافى مع معطيات الرؤية الإخراجية التى تتطلب حضوراً فاعلاً لهذا الصندوق، فهذا الصندوق أستخدم وصفياً مرتين عند إبسن، الأولى عندما شاهدت نورا كروجشتاد يلقى بالخطاب فى صندوق البريد، والثانية عندما شاهدت نورا هيلمر وهو يسحب الخطاب من صندوق البريد. وأري أن هذين الحدثين فيما يتعلق بالصندوق يمثلان جرعة كافية وفقاً للمدرسة الواقعية التى كتب من خلالها إبسن النص. أما الرؤية الإخراجية التى اتخذت من التعبيرية منهجاً، فقد إحتاجت أن تؤكد على ما يعترى هذه الشخصية من إضطرابات وتخيلات وأحلام بالتخلص من هذا الكابوس المزعج ,فتم بناء خط كامل لهذا الحدث اعتمد فى الدرجة الأولى على التمثيل الصامت والتعبير الحركى والرقصات التعبيرية، وكان لابد أن يوجد الصندوق وجوداً مادياً حتى يتم تنفيذ هذا الشق من الرؤية، من هنا قام مصمم الديكور بعمل حوائط شفافة لصالة المنزل يظهر من خلالها بقية عناصر المكان، ومنها الردهة الخارجية التى يوجد فيها صندوق البريد ,وقد تم وضع مصدر ضوئى داخل الصندوق حتى يتم إستخدامه كمصدر وحيد للضوء فى لحظات معينه تؤكد الأهمية الفاعلة لهذا الصندوق وأثر محتواه فى تقدم هذا الحدث التعبيرى الهام وما بنى عليه من أحداث تخييلية. ومن هنا فقد قمت ببناء الخط الدرامى التعبيرى الموازى المتعمق داخل نفس نورا مستخدماً النقاط الأتية :-

يذكر الخطاب للمرة الأولى لحظة تهديد كروجشتاد لنورا بفضح سرها عن طريق خطاب يرسله إلى هيلمر، وفور مغادرته تتخيل نورا –بما يخالف الواقع –أن كروجشتاد قد جاء كى يسقط الخطاب فى صندوق البريد، فتراه خيالات متكررة يمضى بجوار الصندوق ويختفى بمجرد أن تقترب منه ,ومع تركيز الضوء الخافت على وجه نورا وتتبع هذا الضوء لها مع حركتها فى مقابل الضوء المنبعث من صندوق البريد فى الخلفية والذى يعكس ظلاله على وجه كروجشتاد الذى يقترب من الصندوق تتحقق ثنائية القوة والضعف –الاتزان والتوتر - التهديد والخوف –التى يكون طرفاها كروجشتاد ونورا، والعناصر التعبيرية فى هذا المشهد تتمثل فى التمثيل (نورا –كروجشتاد ) والديكور ( صندوق البريد ) والإضاءة (علي الشخصيات –داخل الصندوق) ,هذه الثلاثية تصنع الصورة التعبيرية التى تعكس الجو النفسي لشخصيات المشهد.

- الحضور الفعلى لكروجشتاد .. تتحقق هلاوس نورا التخييلية، ويحضر كروجشتاد بالفعل لكى يسقط الخطاب، فيدخل إلى المنزل ويحاول أخذ وعد منها بالتدخل لدى زوجها، وإلا فسيخبره بالسر عن طريق إلقاء الخطاب فى صندوق البريد، وتحاول نورا إثنائه عن فعلته، إلا أنها تفشل فى ذلك ويتجه صوب صندوق البريد ويلقى بالخطاب فيه. يمثل هذا المشهد قمة الأزمة بالنسبة لنورا، فهذا الخطاب الذى تم إلقاؤه فى صندوق البريد، هو القنبلة التى ستعصف بهذا البيت الهش، من هنا إضطرم الصراع داخل نورا، وأصابها بالكثير من الهلع، وارتبطت مشكلتها الآنية بشكل قاطع بهذا الخطاب، وتطور الأمر حتى ليكاد أن يمثل كلٌ مشكلة فى حياتها بخطاب يقبع داخل هذا الصندوق.

من هنا توجهت الرؤية الإخراجية - التى إتخذت من التعبيرية منهجاً - أن تغوص فى أعماق نورا، لتستكشف ما يدور داخلها من آلام وما يستتبعها من أحلام . فتم تصميم المشهد الآتى :

الإضاءة تغمر المكان فى وجود كروجشتاد ,والصندوق يذوب بين جزيئات المكان لكون الإضاءة مسلطة عليه متساوية مع باقى إضاءة المشهد، كذا نوراوكروجشتاد، الجميع يمثل أجزاء متساوية فى كيان عضوى واحد، ولحظة بداية تنفيذ كروجشتاد لتهديده، يتجه نحو الباب تمهيداً لإلقاء الخطاب فى صندوق البريد، وهنا يبدأ المشهد الأكثر تعبيرية فى هذا



العرض، فتخفت الإضاءة فى المكان كله إلى 30 %مع تركيزات ضوئية تتبع حركة نورا وكروجشتاد، ويصبح ضوء الصندوق مبهراً، فى حين يتحرك كروجشتاد بثقة صوب الصندوق تحت مظلة الضوء الخافت التى تشمل نورا أيضاً، فتؤكد حيرتها وآلامها النفسية وهى تراقب كروجشتاد على خلفية موسيقى تتسم بالتوتروتحمل إيقاعات بلوفونية متضاربة. ولحظة أن يسقط الخطاب فى الصندوق ,تنبعث شرارات الوعيد من عين كروجشتاد، فتهتك قلب نورا الذى ينتفض عالياً، ويغادر المكان ويبقى ضوء الصندوق مضاء، وتضطرب نورا فتقوم بحركات تعبيرية راقصة تعكس الصراعات المتأججة داخلها ,فتسقط مغشياً عليها وهى تسند رأسها على أحد الكراسى الموجودة فى الصالة. ثم تبدأ رحلة البحث عن مخرج من هذه الورطة، فتنهض من على الأرض، مستندةً على الكرسى وتتجه بحركات تعبيرية راقصة صوب صندوق البريد، مع موسيقى علي خلفيِّة موسيقِّية تؤكد حالة الرعب وتسمعنا دقات قلبها العالية المتسارعة. وعندما تصل إلي صندوق البريد تخرج مشبك شعر من رأسها وتكسر قفل الصندوق – وهى لاتزال فى حركاتها الراقصة - وتخرج منه الخطاب وتمزقه، وتلقى بها إلى عنان السماء، وهنا تتبدل الصورة المسرحية فيغمر الضوء الساطع المكان كله، وتصبح نورا سعيدة ترقص على أنغام التانجو رقصات تعبيرية من نوع جديد، تعكس فرحتها بإنتهاء مشكلتها مع الخطاب، بل يتعدى الأمر حدود الخطاب الآنى، وتنزل مئات الخطابات الملونة الممزقة من السماء، وكأن جميع المشاكل التى تعيشها نورا، قد تحولت إلى خطابات مزقتها بقوة فسحقت جميع المشاكل وأصبحت إنسانًا سعيدًا يستمتع بحياته. وتدخل من الردهة الخارجية إلى الصالة، وهى تقفز فى الهواء حتى يغشى عليها لتقع على الأرض مستندةً على نفس الكرسى فتتحول الإضاءة إلى الخفوت مرةً أخرى بنفس المود الذى كانت عليه وقت خروج كروجشتاد، لنكتشف أن كل ما جرى من أحداث كان مجرد حلم تخيلته نورا فى يقظتها.

- قيام هيلمر بتفريغ صندوق الخطابات على مرأى ومسمع من نورا وملاحظته أن شخصاً ما قد حاول أن يفتح الصندوق وتبرير نورا بأن الأولاد هم الذين حاولوا القيام بهذا الفعل .

إن هذا المشهد جرت أحداثه فى الردهة الخارجية أمام الصندوق حيث نشاهد على الطبيعة قيام هيلمر بفتح الصندوق وسحب الخطابات ومراقبة نورا له ثم تحركه إلى داخل الغرفة ,إن التجسيد الحى الفاعل لهذا المشهد يحول الحكايات السردية فى نص إبسن إلى مشهد حى ينبض بالحركة والحيوية فى العرض المسرحي.



• حسن الوزير أحد صناع المسرح أو مخرجيه الذين أتوقع لهم مزيدا من التحقق فى السنوات القليلة القادمة، يؤكد هذا عندى جدية اختيار الأعمال التى قدمها حتى اليوم، وملاءمتها للواقع. إضافة إلى إجادة معرفته بأدواته وتوظيفها.




### ثالثاً : حجرة هيلمر

شخصية هيلمر ,بما تحويه من تناقص بين الفعل والقول, واهتمام بالشكل دون الجوهر لم تأت من فراغ ,وإنما تراكمت مجموعةٌ من العوامل التى حدت بهذه الشخصية أن تسلك ذلك السلوك المتناقض ,ولأن الرؤية الإخراجية ركزت على هذا التناقض ,خاصةً فى مشهد وصول خطابين متتالين, أحدهما يفجر المشكلة والآخر يقدم حلها؛ فقد كان من الضروري تسخير كافة عناصر العرض ومنها السينوغرافيا لتأكيد هذا التناقض. عندما يتسلم الخطاب الأول الذي يخبره بقصة الدين والتزوير ينفجر هيلمر غاضباً متشدقاً بكل القيم والقواعد والأعراف النبيلة... مهتماً بما سيصل إليه حال سمعته التى ستلوكها الألسنة ,ومتحسراً على المرجعيات التى امتهنت بتنحيتها جانباً بواسطة نورا التي خالفت تعاليم هذه المرجعيات عندماكذبت وزورت... إلي هنا يوجد إتساق تام بين النسق النظري والسلوك العملي ... إلا إن كل هذه التحفظات والإعتراضات سرعان ما تتلاشى لحظة وصول الخطاب الثانى الذى يقدم حل الأزمة، فينسى هيلمر كل ما قاله ولا يتذكر إلا سمعته التى نجت من الوحل. أمام هذا التناقض الكبير فى الشخصية تقف نورا مذهولة تمعن فى مشاهدة زوجها يرقص فرحاً فور نجاته، ناسياً كل المبادىء التي تكون نسقه، في حين تتردد علي مسامعها محاضراته التثقيفية الأخلاقية التي سمعتها مئات المرات في ثمان سنوات هي عمر علاقتها بهيلمر. أمام هذا التناقد الذى تعيشه نورا بين المرئى الآنى والمسموع الماضى ,تتركز صورة التناقض فى شخصية هيلمر. من هنا كان لزاماً على الإخراج أن يوضح المؤثرات التى أدت بهذه الشخصية إلى هذا المكون الشكلانى المتناقض ,وفور مناقشة الفكرة مع مصمم الرؤية التشكيلية، تم الإتفاق على أن يتضمن المشهد المسرحى حجرة المكتب الخاصة بهيلمر وقد ساعدت هذه الحجرة على إبراز هذا التناقض من خلال التقنيات الآتية :

الحجرة نفسها مليئة بشهادات التقدير والأوسمة والدروع والنياشيين التى يضعها هيلمر فى أماكن بارزة فى حجرة مكتبه، إمعاناً فى التشدق بأنه رجل مبادىء مما يؤكد شكلانية الشخصية.

متابعة المتفرج لهيلمر فى جميع المرات التى ذكرفى العرض داخل غرفة مكتبه ,مما يؤدى إلى استصدار أحكام نقدية من المتلقى على سلوك هيلمر فى لحظات صمته .

نقل الحركة لبعض المشاهد لتدور بالكامل فى غرفة هيلمر وليس فى صالة المنزل تماماً مثلما تم نقل بعض المشاهد من الصالة إلى الردهة الخارجية أمام صندوق البريد.

تأكيد الحالة النفسية للشخصية فى لحظات دخولها وخروجها من الغرفة وإستخدامها للإكسسوارات الموجودة فى المكان.

التمهيد للأحداث الهامة خاصةً تلك التى يترقبها الجمهور. وأهمها على الإطلاق تصوير لحظة دخول هيلمر بخطاب كروجشتاد إلى حجرة مكتبه وتتبع قراءته للخطاب مع تصوير حالة نورا فى الوقت ذاته وهى داخل الصالة مما يعطى للمتفرج فرصة للمقارنة بين حالتى الشخصيتين فى الوقت الذى يتتبع فيه الثورة التدريجية لهيلمر التى بدأت من داخل مكتبه وإنتهت في صالة البيت حال مواجهته لنورا.

### رابعاً :المدينة التى تهاجر إليها نورا فى النهاية

ينتهى نص إبسن لحظة أن تصفع نورا الباب وتخرج مختفية فى الظلام تاركة هيلمر وحيداً، أما فى العرض ,فإن اللقطة الأخيرة فى المسرحية تمثل أهمية قصوى فى الرؤية المعاصرة التى يطرحها العرض، فنورا لم تصفع الباب وإنما تركته موارباً بما لا يقطع بنجاحها فى رحلتها إلى خارج البيت فربما تفشل فى رحلة البحث عن ذاتها، وربما تجبرها تقاليد مجتمعنا بتدخل الأصدقاء والأقارب لتقنعها بالعدول عن رأيها، وربما تتضور جوعاً عندما لا تجد المأكل والمأوى، فتعود راضخة لضغط الزوج الإقتصادى، وقد يشدها الحنين إلى أطفالها، فلا تتحمل العيش بدونهم، فتعود وهى تجرجر أذيال الخيبة.

ولتأكيد كل هذه الإحتمالات كان لزاماً على المشهد المسرحى أن يبين هذا المجهول الذى تذهب إليه نورا، فكان قرار إضافة قطعة ديكور هامة وهي تلك التى تمثل مدينةً بأكملها فى خلفية المشهد المسرحى ,وحتى لا تتحول هذه المدينة إلى مجرد منظر جامد لا يتحرك فى الخلفية قام مصمم السينوغرافيا بتجسيد هذه المدينة بشكل يحقق فاعلياتها طوال لحظات العرض المسرحى ,ولأن البيت شفاف ,بما يعطى دلالات التعرى للآخر، كما يعطى دلالات الهشاشة وقابلية هذا البيت للإنهيار فى لحظة؛ فقد أفسحت هذه الشفافية مجالاً أكثر رحابة لرؤية كافة التفاصيل الدرامية وما يستتبعها من لقطاتٍ درامية طوال الوقت.

### مراحل شخصية نورا

فى سبيل بحث المخرج عن وسائل فنية تدعم الرؤية ,فقد وضع تخطيطاً لتطور شخصية نورا فتم تقسيمها إلى عدد من المراحل، تبدأ المرحلة الأولى حيث تكون نورا طفلة بريئة ساذجة تلهو وتلعب مع أطفالها وهى توزع معهم هدايا الكريسماس –الأطفال غير موجودين فى هذا المشهد فى النص الأصلى - من هنا فقد بدأت المسرحية بتكوين مشهدى على مستوى الصوت والصورة يتضمن أجواء الإحتفال بالكريسماس، فيدخل الجمهور إلى صالة العرض على صوت مقاطع متتالية من أشهر عشرين أغنية عن الكريسماس ,فى حين يلعب الأطفال على خشبة المسرح وسط الهدايا التى تراكمت فى أرجاء المكان، كما توجد شجرة عيد الميلاد المزينة بالأنوار، وكذلك تغمر الأضواء المبهرة المكان كله على مستويين متباينين. الأول مباشر ويتمثل فى الأنوار المنبعثة من اللمبات والزينات المعلقة فى كافة أرجاء المنزل، وكذلك أضواء شبابيك المدينة التى تبدو جلية فى خلفية المنظر المسرحى، والثانى غير مباشر والذى تستخدم فيه أجهزة الإضاءة حيث يبعث ألواناً متباينة تشكل فى علاقتها اللونية بأجزاء الديكور في منظومة لونية متكاملة تشيع من البهجة ما يؤكد الحالة الإحتفالية لأعياد الكريسماس، وكذا يعكس الجو النفسى العام الذى تعيشه نورا مع أولادها الذين يحتفلون بهذه الليلة المرتقبة.

مع مرور الوقت تتعقد أحداث المسرحية، وتدخل نورا فى مرحلة من مراحل القلق النفسى والتوتر إثر ظهور كروجشتاد وتهديده القاطع لها بأن يفضح السر الذى كتمته عن زوجها لسنوات طوال ,ونظراً لدخول الكآبة والقلق والتوتر إلى هذا المنزل المًستقر، تتبدل أجواء المكان فتخفت أضواء الزينات، وتتباطأ حركة الشخصيات خصوصاً نورا، التى تصاب بحالة من حالات الذهول ويكسو اللون الأزرق جنبات المكان وتخفت إضاءات شبابيك منازل المدينة فى الخلفية، ويتسلل شعاعٌ من ضوء خافت يثير جواً من السكون الخانق على مستوى الصوت والصورة، هذا الجو يمثل ترجمة لما يعترى نورا من اضطرابات نفسية، فتصبح البيئة أكثر ملاءمة لتطور هذه الحالة، بسبب الجو السينوغرافى المنسجم مع الحالة النفسية للشخصية، فتنتاب نورا مجموعة من الهلاوس السمعية والبصرية ,فتتخيل شبح كروجشتاد، وقد بدأ يغزو المنزل عبر البوابة الخارجية فالممر... ولا تكاد تذهب إليه حتى يتلاشى من الوجود، ويمكن القول هنا أن عنصر الضوء كأحد أهم عناصر السينوغرافيا ,قد ساهم بصورة فاعلة فى تهيئة الجو النفسى الذى يضع هذه النقطة من الحدث فى سياق تطورها الطبيعى.

**جمال ياقوت**

## على المخرج تأكيد الحالة النفسية للشخصية فى لحظات دخولها وخروجها




لعل الطابع الذى أعمل من خلاله هو المسرح التجريبى حيث أستخدم أسلوبًا سينمائيًا تتعانق فيه الموسيقى مع السينوغرافيا.

وحتى أكون واضحًا منذ البداية فإننى أقول إن هناك كثيرين اختلط لديهم مفهوم التجريب وظنوا أن معناه أن تفعل كل شىء وأى شىء، التجريب له أصول إذ ينبغى أن ينطلق من قواعد ثابتة ويأتى التجريب محاولاً كسر إحدى القواعد التى درج المسرحيون عليها سواء كانت قاعدة فى الإضاءة أو الديكور أو حركة الممثلين، ويجب أن يكون هذا التجريب متماشيًا مع المجتمع من حولك.

لكن المشكلة أن البعض أخذ الأمور بما يشبه القوالب فما إن يذكر التجريب أمامهم حتى يتبادر إليهم أنه تعبير حركى أو مسرحية مدتها ربع ساعة وهذا ليس تجريبًا ولكن من الممكن أن يأخذ اسم المسرح الحركى.

من هذا المنطلق فقد اخترت أسلوبى الذى أعمل منه خلاله أسلوب التقنية السينمائية ولم أعمد لاستخدام الإضاءة بما يعطى ضبابية للصورة مثلاً لكنى استلهمت التقنية السينمائية بدءًا من التعامل مع النص بطريقة اللقطات وليس المشاهد، عمل تكوينات بالممثلين بما يشبه الكادرات السينمائية فقد يعطى أحد الممثلين ظهره للجمهور بينما يقف زميله أمامه مثل كادر أمورس السينمائى كما أراعى فى حركة الممثل أن تبدو صورته كما لو كانت حركة كاميرا حتى يبدو الكادر سينمائيًا وتجىء الإضاءة لتكمل لى المعنى بما يجعل أعين الجمهور تقطع معى المشاهد.



**شادى سرور**

أمر آخر وضعته نصب عينى وهو أن العرض له طبيعته التى تفرض على مخرجه اختيارات بعينها ولذا فلم أنسق خلف ما قيل حول أن مرحلة الإيهام فى المسرح قد انقضت وصرنا فى مرحلة كسر الإيهام، المسرح لا تحكمه الموضات ولكن مناسبة التقنية المقدمة مع العرض، فعرض مثل (أرض لا تنبت الزهور) لا يجوز تقديمه بكسر الإيهام، ولقد فكرت فى أسلوب جديد فاهتديت لفكرة الجوقة التى لا تقطع العرض بل تسير معه فى خط متواز بحيث لا يقطع استغراق المشاهد بل يسهم فى إفاقته عن أحداث بعينها.

وفى ظل الأزمة الحالية التى يمر بها المسرح المصرى يصبح لزامًا على المخرج إجادة الانتقاء حتى لو استغرق منه الأمر وقتًا طويلاً، لقد ظللت لمدة عامين بعد عرضى (إكليل الغار) حتى اهتديت لتقديم نص (أرض لا تنبت الزهور) لمحمود دياب ذلك أن الناس لا تصدق النجاح من المرة الأولى يضعون حسابًا لأن يكون هذا الناجح محض صدفة أو حادثاً عارضاً ومهمة المخرج هنا هى المحافظة على نجاحه حتى يتسنى له الحصول على ثقة الناس ومن ثم إقبالهم عليه.

تسألنى ما الداعى لتقديم (أرض لا تنبت الزهور) الآن؟ وأجيبك لأننا صرنا هذه الأرض، أصبحنا حقًا أرض الحقد التى لا تنبت فيها زهرة أصبحنا نفتش تحت التاج عن إنسان فلا نجد إلا ملكًا!

• مسرحية «انسوا هاملت» للمخرج عيسى دياب والمؤلف جواد الأسدى تعرض حاليا فى الدورة الـ10 لمهرجان الخليج المسرحى.



• لم يكن المسرح لدى عبد الستار الخضرى مجالا لتجلى خبرة مسبقة أو مرآة عاكسة لصور قبلية، بل كان استعارة زمن ومكان ولغة، وعبر الاستعارة يتم كسر التعاقب والتعدد والكلام ليتشكل حوار ذات قلقة مع عالم حبيس.

# اللغة العربية شكل جمالى

لم يكن اهتمامى فى البداية بالمسرح بل بالشعر، شددت إليه وعشت مع قصائد المتنبى طويلاً، ثم كتبت بعدها القصة القصيرة ولازلت أكتبها حتى الآن، لذا لا غرو أن يكون مدخلى للمسرح من الشعر حين قرأت مسرحية صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج) التى شدتنى لغتها الراقية جدا وحقيقة فإن تفاعلاً مع اللغة العربية قديم الأمر الذى جعلنى أوظفها بعد ذلك مسرحيًا كعنصر جمالى للعرض ورأيى أن تعاملنا مع العربية النص ينبغى أن يكون من هذا الأساس رغم مقولة البعض إنها عامل معوق للتلقى فى المسرح، وقد أخرجت عشرة عروض متتالية جميعها بالعربية الفصحى.

إلا أن ما شجعنى على دخول تجربة الإخراج هو كرم مطاوع وتجاربه الأولى وتأثرى بها، وكذا تجارب (سمير العصفورى) خصوصا فترة الثمانينات حين قدم مجموعة عروض ليونسكو وكانت عروضًا مهمة جدًا لأدخل بعدها تجربة الإخراج وأقدم من خلالها همومى، فأنا رجل يزعم أنه مهموم بقضايا وطنى وهموم رجل الشارع، لا أستطيع أن أقدم شيئًا إلا إذا كنت منفعلاً به سواء إيجابى أو سلبى وإلا فلن أستطيع أن أفعل فيه أى إضافة أو أضطر لتقديمه كما هو كما يفعل كثيرون! حقيقة هناك نصوص جيدة أقرأها ولكنى لا أنفعل بها إذ لا بد أن يمس النص داخلى شيئًا حتى أقدم على إخراجه، وغالبًا فالنصوص التى تناقش قضايا اللحظة المتردية التى نمر بها حاليًا هى أكثر ما أنفعل به، كما أن القضية التى أراها جوهرية فى كل ما نمر به غياب الهوية فمنذ عشرين عامًا وهناك من يحاولون محو هوية هذا الوطن.

طوال تجربتى المسرحية لم أعمل انطلاقًا من مدرسة بعينها بل إنى ضد المدرسة بشكل عام ورأيى أن كل عرض مسرحى وكل تجربة مسرحية لها خصوصيتها يمكن أن نكون هناك سمة عامة تميز أعمال المخرج وعن نفسى فأنا أعتبر أن السمة التى تميز عروضى هى سمة الواقعية السحرية أو الكلاسيكية الجديدة مثلما فعلت فى عرض (طقوس الإشارات والتحولات) ورغم أن النص كلاسيكى فإن تعاملى معه غير كلاسيكى بالديكور الذى كان عبارة عن فانوس يتحرك طول العرض، والأداء السلس الرقيق غير الزاعق.

ما يشغلنى حاليًا هو التجهيز لمشروع كبير لمسرح مصرى فنحن محتاجون لمسرح حين يراه أى مشاهد يعرف أنه مصرى حتى لو لم يكن يعرف العربية.

حسن الوزير

# أعترف.. نجاحى أصابنى بالغرور وفوزى فهمى أنقذنى

بدايتى مع المسرح كانت من خلال (المسرح المدرسى) حيث شاركت كممثل فى المرحلة الإعدادية والثانوية وأخرج لنا الأساتذة يسرى مصطفى وأحمد ماهر وكذا مخرجان من الهواة هما سيد طنطاوى وزغلول الصيفى وخلال هذه الفترة زاملت توفيق عبد الحميد الذى لاحظ أن لدى رؤية فأقنعنى بتكوين فرقة يكون هو بطلها وأنا مخرجها وبالفعل قدمنا رواية فى مركز شباب الساحل ولم أكن قد حصلت على الثانوية العامة بعد.

ثم حدث أن التحقت بالمعهد العالى للفنون المسرحية ورغبت فى المشاركة فى مهرجان المسرح العالمى كمخرج وكان ذلك ممنوعًا وقتها على طلاب الفرقة الأولى، إلا أن المخرج الكبير جلال الشرقاوى شاهد بروفات المسرحية فوافق بل وقرر أن يكون عرضى هو عرض افتتاح المهرجان (المومس والفاضلة) وحضر الافتتاح د. رشاد رشدى ومن يومها بدأ أستاذى جلال الشرقاوى يتعامل معى كمشروع مخرج وكان وعبد الرحيم الزرقانى يثقان فى بصورة كبيرة لدرجة أن الزرقانى قال عنى بعد إخراجى مسرحية (ليلى والمجنون) بالفرقة الثانية بالمعهد إننى سأكون أفضل مخرج فى مصر.

ثم جاء د. أحمد عبد الحميد ليضع لنا امتحان الفرقة الثانية فى مسرحيتى هذه وجاء فى السؤال مسرحية (ليلى والمجنون) إخراج حسام الدين صلاح وكان أغرب موقف أن يمتحن طالب فى مسرحية قام هو بإخراجها.

إلا أن هذا النجاح أصابنى بالغرور وكان د. فوزى فهمى عميد المعهد قد قرر أن يدعو وزير الثقافة وقتها عبد الحميد رضوان لمهرجان المعهد وتم اختيارى لإخراج أحد العروض وقد تعاملت معه بثقة زائدة وحاولت فرد عضلاتى فكانت النتيجة فشل ذريع أبقانى فى منزلى محرجًا من مواجهة أساتذتى وزملائى حتى أرسل لى د. فوزى فهمى خطابًا يقول لى إننى مخرج جيد وإن العاقل هو من يتعلم من الدرس لأعود للانتظام فى محاضراتى بالمعهد من جديد.

بعد تخرجى فى المعهد عملت مساعد مخرج فى التليفزيون فى فوازير (عمو فؤاد) فاكتشفنى الأستاذ فؤاد المهندس وأخذنى لأخرج له عرض (هالة حبيبتى) ولما كنت لم أبلغ الثانية والعشرين من عمرى بعد فقد رفضت النقابة بسبب ذلك واشترطوا تعيين حسن عبد السلام كمشرف على وهو ما كان وعرضت المسرحية على مسرح الزمالك وفشلت وقتها جماهيريًا لكنها بعد أن عرضت فى التليفزيون نجحت بشكل كبير وبعد هذه المسرحية سافرت إلى ألمانيا ثم عدت لأعمل بمسرح الدولة وعلى خشبته وخشبة مسرح التليفزيون قدمت العديد من المسرحيات التى شهدت اكتشاف نجوم جدد وساهمت فى دخولهم المعهد منهم عبد الله محمود وعزة لبيب ووائل نور وطلعت زكريا والأخير كان د. عبد الرحمن عرنوس قد نصحه بعدم التقدم لاختبارات المعهد لأنه لن يقبل للثغته فى حرف القاف لكننى أخذت فى تدريبه على أحد المشاهد التى ليس بها حرف القاف ونجح ودخل المعهد ليكتشف جلال الشرقاوى ذلك ويمنعنى من تدريب الممثلين بعدها.

وخلال مسيرتى مع الإخراج كان همى هو الوقوف إلى جوار تلاميذى وإتاحة الفرصة لهم أسوة بما حدث معى من أساتذتى، حقيقة لقد كنت حسن الحظ فى أساتذتى فؤاد المهندس وجلال الشرقاوى ونبيل منيب وعبد الرحيم الزرقانى فأردت أن أنهج نهجهم، فمثلاً كنت ذات يوم أقوم ببروفات مسرحية (قاعدين ليه) ومر بى شاب لا يزيد عمره عن 18عامًا اسمه محمد رمضان ولمحت به شيئًا فسألته ألم تعرض نفسك على أحد المخرجين أجابنى أنه ذهب لكل مخرجى مصر فقلت له غدًا تأتى لتركب المسرح والآن هو من الممثلين الجيدين وينتظره مستقبل رائع.

أيضًا كنت أقوم بالتحكيم فى مهرجان شباب الجامعات بالمنصورة واستلفت نظرى عرض لأحد المخرجين الشباب فناديته وأرسلته إلى خالد جلال فى مركز الإبداع كى تتاح له الفرصة لكن الأخير لم يقابله ولا شك أن هذا المخرج قد أصيب بالإحباط وعاد إلى بلده. قديمًا كان أستاذك يقدمك وهو لا يشعر تجاهك بقلق أن تزيحه وتجلس مكانه أما الآن فمن تولوا مسئولية المسرح بلا موهبة لذا فهم يبحثون عمن هم مثلهم أو عمن يصفق لهم وفى النهاية فالفن هو الخاسر.

كنت ولا زلت مؤمنًا أن المسرح لا بد أن يعكس موقفاً ويكون له رسالة ولقب ملك الفرجة المسرحية الذى التصق بى لا لشىء سوى أن كل عرض لى تنبع منه فكرة واضحة أريد توصيلها للناس وبأسلوب فنى راق. فنحن نصنع عروضًا مسرحية من أجل طرح قضية وليس من أجل التسلية.

حسام الدين صلاح



# لست منحازًا مثل الشافعى

الهم الذى شغلت به فى كل تجاربى المسرحية هو الشخصية المصرية التى أراها متأخرة لأسباب ميتافيزيقية، لذا اهتممت بصنع حركة تنوير خاصة بى وقدمت أعمالاً مسرحية تعاطفت فى بعضها مع هذه الشخصية وثرت ضدها فى بعضها الآخر! عرض (أيوب) على سبيل المثال كان ضد أيوب وصبره العاجز وذلك من خلال مجموعة من الشباب كلها يقوم بدور أيوب فى صبره على الواقع الاقتصادى الذى أصابها بالبطالة وعدم العمل بينما جاء عرض (طقوس الحرية) مساندًا للشخصية المصرية فى حريتها وتمردها على الواقع الاجتماعى وثورتها على الأم التى كانت بمثابة الرمز لكل القيود.

هم النهضة والتنوير الفكرى لدى أدى بى للبحث فى تراث الشخصية، فبحثت فى التراث الشعبى الذى هو جذور الشخصية المصرية، ومن الإنصاف أن أقول إننى لم أكن أول من شق مجرى فى هذا النهر، قبلى كان هناك عبد الرحمن الشافعى لكن خلافى معه على مستوى المضمون أننى لم أكن منحازًا للتراث كله، كنت ولا زلت مؤمنًا أن هناك بعض قيم موروثة تجذرت فينا صارت أشبه بالقيد على حريتنا بل على حياتنا نفسها.

إلا أننى قد شغفت بالطقوس الشعبية والأراجوز وتوظيف العروسة الشعبية وكان مشروع تخرجى فى المعهد عن الطقوس الشعبية، وهكذا كانت تجاربى تدور حول خلق طقس جماعى تتمرد فيه الشخصيات وتشكو وتثور وتشكل عالمها الخاص.

وقد أدى بى هذا إلى المسرح الغنائى الشعبى الموسيقى، وبحثت فى مصطلح الأوبرا الشعبية لإخراج أول أوبرا شعبية من نوعها عام 1996م، وكان المصطلح جديدًا على الأذن المصرية، وتجربة جديدة تميزت بالإبداع من خلال أوبرا شعبية يمتد فيها الغناء من أول العرض لآخره، وكانت حفاوة النقاد كبيرة لا سيما المرحومين نبيل بدران وأحمد عبد الحميد. وهكذا سرت من مرحلة تعمق شعبى إلى مرحلة مزج التراث الشعبى بالعالمى، ولكن ما هو أكثر عالمية هو تجربتى فى التصالح بين نصوصنا والتراث العالمى فعمدت لتقديم نص مزج بين لوركا الأسبانى والطقس الإفريقى ومنين أجيب ناس لنجيب سرور وعابدات باخوس ليوربيدس وكل شاغلى هو سؤال واحد رددته كثيرًا على نفسى وهو هل من الممكن لكتاب من عصور وأزمنة مختلفة أن يتلاقوا فى هم واحد هكذا قدمت فى (هكذا تكلم العرب) و (طقوس الحرية) لأدخل المرحلة التى مازلت أعمل عليها حتى الآن وهى استلهام الصوفية ليس بمعناها الدينى ولكنى الروحى والذى سبقتنا فيه الحضارات الآسيوية من الهند والصين.. حقيقة لدينا متصوفة كبار مثل ابن عربى وابن الرومى - إلا أن التراث الهندى كان أكثر فهمًا للصوفية وحين عدت إلى ما كتبوه استطعت أن أفهم الحلاج وهو يتقطع على الصليب وقدمت عرضًا جمعت فيه بين الحلاج والمسيح. المدهش أن العرض الذى جمع بين الجمل الصوفية من ثقافات شتى عربية وهندوسية ومسيحية وحتى يهودية من نشيد الإنشاد ورغم أن ممثلاً واحدًا هو من قام بدور ابن عربى وابن الرومى والحلاج والمتصوف الهندوسى وبيرمشيوس رغم ذلك لم يلحظ أحد أن كلماته متنافرة، إذن فهؤلاء الناس اشتركوا فى الحب العميق لأنهم لم يشغلهم الشكل الدينى الخارجى ومن أجل ذلك فقد أوذوا وطُردوا وصلبوا لأن من سمعوهم لم يفهموا فلسفتهم العميقة وحبهم السامى!

سعيد سليمان



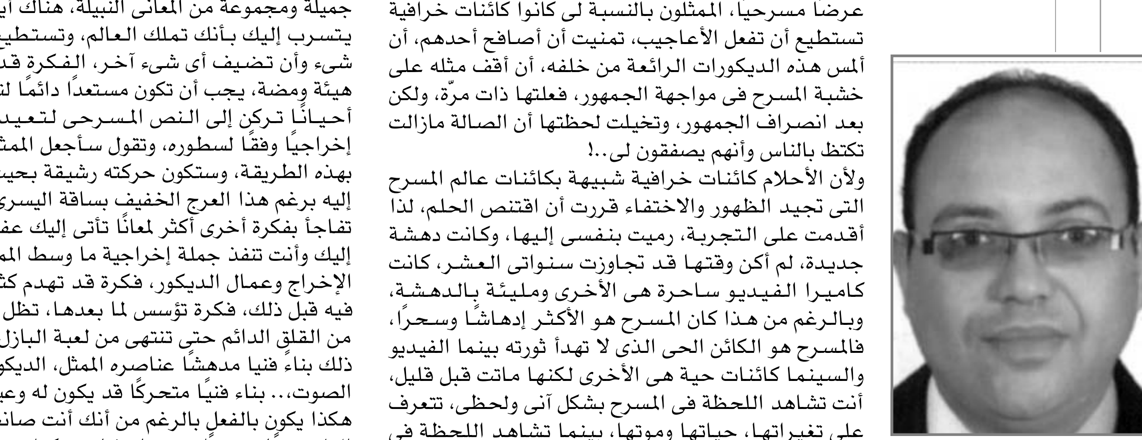
• وزير الثقافة الليبى تمام سلام تفقد الأسبوع الماضى مسرح الانجا الأثرى بطرابلس بعد انهياره مؤخرا.


مسرحنا
جريدة كل المسرحين



• تخرج الفنان الراحل حافظ أحمد حافظ فى المعهد العالى للفنون المسرحية عام 1965 وعمل مخرجا بالثقافة الجماهيرية.. وعندما انتكس الوطن عام 1967 تحمل "حافظ" ورفاقه من رواد المسرح فى الأقاليم مهمة الدفاع عن الحركة المسرحية فى مصر.

# المسرح.. كائن له إرادته الخاصة ينثر علينا الدهشة



سامح مجاهد

الأحلام وحدها لا تصنع شيئًا، فالحلم يظل رغبة كامنة بداخلك إلى أن تقرر فى لحظة ظهوره، هذه اللحظة قد تأتى بعد شهر أو بعد عدد من السنوات، وكان الحلم أن أصبح ممثلاً، كانت تنتابنى مشاعر وأحاسيس متباينة، مزيج من الحب، الخجل، الخوف، الإعجاب،.. وأنا أشاهد عرضًا مسرحيًا، الممثلون بالنسبة لى كانوا كائنات خرافية تستطيع أن تفعل الأعاجيب، تمنيت أن أصافح أحدهم، أن ألمس هذه الديكورات الرائعة من خلفه، أن أقف مثله على خشبة المسرح فى مواجهة الجمهور، فعلتها ذات مرّة، ولكن بعد انصراف الجمهور، وتخيلت لحظتها أن الصالة مازالت تكتظ بالناس وأنهم يصفقون لى..!

ولأن الأحلام كائنات خرافية شبيهة بكائنات عالم المسرح التى تجيد الظهور والاختفاء قررت أن اقتنص الحلم، لذا أقدمت على التجربة، رميت بنفسى إليها، وكانت دهشة جديدة، لم أكن وقتها قد تجاوزت سنواتى العشر، كانت كاميرا الفيديو ساحرة هى الأخرى ومليئة بالدهشة، وبالرغم من هذا كان المسرح هو الأكثر إدهاشًا وسحرًا، فالمسرح هو الكائن الحى الذى لا تهدأ ثورته بينما الفيديو والسينما كائنات حية هى الأخرى لكنها ماتت قبل قليل، أنت تشاهد اللحظة فى المسرح بشكل آنى ولحظى، تتعرف على تغيراتها، حياتها وموتها، بينما تشاهد اللحظة فى الفيديو وهناك صوت يرن فى أذنيك ويذكرك بأنك أمام شريط فيديو ملىء بالصور المتحركة والمتلاحقة سريعًا لتصنع لك الحركة.. لذا كان من الطبيعى جدًا التوجه إلى معهد المسرح، وكانت أربع سنوات صاخبة، تعرفنا فيها على هذا الكائن الخرافى الذى حدثتك عنه، وحاولنا بالمقابل أن نعرفه علينا لكننا أخفقنا فى ذلك، كانت تجاربنا فى الكتابة، الإخراج، التمثيل أقل جرأة عن ذى قبل، المعرفة بدلاً من أن تقويك كانت تضعفك، وازددنا ضعفًا ومعرفة، ثم خرجنا للحياة بعد ذلك ونحن قادرون على عبور المسافة المحرمة بين صالة الجمهور وخشبة المسرح، عبرناها لكن بشكل مختلف.

كان الإخراج للمسرح هو الصيغة التى وفرت لى كل أنواع العشق التى أكنها للمسرح، شعرت أن هذا الرجل المسمى "المخرج" يحمل فوق راحتيه عالمًا مثيرًا، متوهجًا، براقًا، عالمًا مليئًا بالتفاصيل الكثيرة، تشعر داخله أنك أمام لعبة بازل عليك أن تعيد ترتيبها لتصنع عبر هذا الترتيب صوراً جميلة ومجموعة من المعانى النبيلة، هناك أيضًا شعور خفى يتسرب إليك بأنك تملك العالم، وتستطيع أن تشطب أى شىء وأن تضيف أى شىء آخر، الفكرة قد تأتى لك على هيئة ومضة، يجب أن تكون مستعدًا دائمًا لتلقيها وتنفيذها أحيانًا تركن إلى النص المسرحى لتعيد ترتيب ذهنك إخراجيًا وفقًا لسطوره، وتقول سأجعل الممثل ينطق الجملة بهذه الطريقة، وستكون حركته رشيقة بحيث يجذب النظر إليه برغم هذا العرج الخفيف بساقة اليسرى، و.. و.. لكنك تفاجأ بفكرة أخرى أكثر لمعانًا تأتى إليك عفو اللحظة، تأتى إليك وأنت تنفذ جملة إخراجية ما وسط الممثلين ومساعدى الإخراج وعمال الديكور، فكرة قد تهدم كثيرًا مما فكرت فيه قبل ذلك، فكرة تؤسس لما بعدها، تظل هكذا فى حالة من القلق الدائم حتى تنتهى من لعبة البازل هذه لترى بعد ذلك بناءً فنيا مدهشًا عناصره الممثل، الديكور، النور، الظل، الصوت،.. بناء فنيًا متحركًا قد يكون له وعيه الخاص، وهو هكذا يكون بالفعل بالرغم من أنك أنت صانعه، لكنه يضيف إليك وعيًا جديدًا عندما تشاهده كواحد من المتفرجين، أحيانًا تضحك، وأحيانًا تندهش، وأحيانًا أخرى تشعر بأنك لا شىء أمام هذا الكيان الفنى –العرض المسرحى –الذى أطلقته من على الورق للحياة فأصبحت له إرادته الخاصة.. كانت عروض "ملك الغرفة المظلمة، أخبار أهرام جمهورية، بغبغان سليط اللسان، سابع أرض.." هى بعض الكائنات الفنية التى هربت منى ومنحت لنفسها الحق فى أن تعطى المعانى والأفكار الجديدة للناس حتى ولو تضادت مع تلك المعانى والأفكار التى وضعتها فيها.. هكذا هو المسرح دائمًا فعل فنى مدهش له إرادته الخاصة، وسيظل دومًا هكذا بالرغم من كل شىء.

# أختار النصوص التى أحبها فقط!

تجربتى فى الإخراج مصدر سعادة واعتزاز كبيرين بالنسبة لى، ذلك أننى لم تصادفنى أى مشاكل خلال مسيرتى مع الإخراج المسرحى منذ أول عرض قدمته بعنوان (إمبراطورية ميم) عن نص لإحسان عبد القدوس إعداد ممدوح الليثى وبطولة صلاح السعدنى وعدد من نجوم المسرح الكوميدى وقتها، حقيقة قد حدثت بعض الخلافات فى بداياتى مع عدد من القيادات المسرحية إلا أن الأمور بعد ذلك أخذت تمضى بسلاسة.

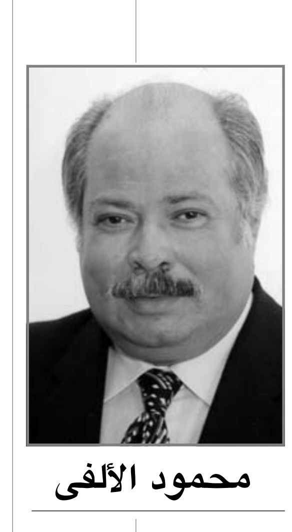
والسبب الرئيسى فى ذلك أننى طوال تجربتى المسرحية لم يقع بينى وبين مؤلف النص أى خلاف ذلك أننى كنت أتخير النصوص التى تتلاءم وجدانيًا وفكريًا مع كاتبها وكان رأيى دائمًا أن المخرج إذا اختار نصًا فلا بد أن يكون معجبًا بفكرته ورسالته والطرح الذى يقدمه مؤلفه.

ثمة درس آخر تعلمته من أستاذى د. محمد عنانى وقد أخرجت له عددًا من النصوص مثل (المجاذيب) و (الغازية والدروايش) و (زوجات مرحات)، وكان درسه لى فى أول بروفة "ترابيزة" لعملى الأول معه إذ قال إن النص ملك لى بينما العرض ملك لك! وتفهمت مقولته جيدًا والتى لا تعنى بالطبع أن أقدم عرضًا مختلفًا عن النص ولكن أن أضيف للنص من خلال حرفتى فى الإخراج ما يدعم موقف المؤلف.

وبهذا الدرس خرجت من هذه التجربة لأتعامل مع المؤلف المرحوم عزت الأمين فأخرجت له (أحلام شهرزاد) نوال أبو الفتوح وأحمد ماهر، و (حكم شهرزاد) بطولة رغدة وأحمد ماهر وهذا الكاتب صديق كانت لى معه تجربة فى بداياتى وهى (رحلة حب) تحكى عن حياة جمال عبد الناصر لمدة 18 عامًا، وبطولة جبرا عبد المنعم ومحمود الحدينى، كما قدمت معه أيضًا (زوربا المصرى) بطولة حمدى غيث.

من ثم فقد كنت استثناء من المعارك حامية الوطيس التى كانت تدور فى الستينيات بين الكتاب والمخرجين إذ كنت أختار من أتواءم معهم فكريًا ووجدانيًا فكنت إذا طلبت من إحدهم أى تعديلات على النص يوافق عليها لأنهم كانوا يرون ما أطلبه لا يتعارض مع ما كتبوه لكن يضيف إلى نصوصهم وما تطرحه من وجهات نظرهم فى القضايا المختلفة. وبالتالى فقد كانت تجاربى كلها استمتاعًا فنيًا وفكريًا وثقافيًا وليست خلافات أو مشاحنات. كما أن التلاقى الذى يجمع المؤلف والمخرج من شأنه تدعيم وجهة النظر التى يقدمها العمل الفنى.

وكما كنت أضيق بتعقيدات المديرين وخلافاتهم مع المخرجين فى بداياتى فقد عملت على تلافى ذلك طوال فترة رئاستى لمسارح الدولة والتى امتدت لثلاثين عامًا حتى أخرجنى أحد القيادات السابقة، شغلت طوالها بإدارة جميع مسارح الدولة من القومى للطليعة للسلام.. إلخ ومنها عملت على منح الفرص لعدد كبير من المخرجين وذللت لهم كافة العقبات من خلال تفاهمى مع القيادات الكبيرة للمسرح، وحرصى البالغ على الميزانيات فلا يتم تبديدها هباء ومراقبتى للعملية الإنتاجية حتى تخرج العروض على أحسن وجه. وأى شخص يستطيع أن يعود إلى إحصاءات البيت الفنى للمسرح ليطلع بنفسه على حجم العروض التى أنتجتها لم يكن همى أن أراكم كمًا بقدر ما أتيح الفرصة لكتاب ومخرجين جدد أو أعزز من وجود آخرين مازالوا فى بدايات تجاربهم وكنت فى ذلك أتحرك من الاقتناع الذى ترسب داخلى أن عمل مدير الفرق هو احتضان الموهبة بطريقة لائقة وإفساح المجال لهم لا أن يحقد عليهم أو يزعجه نجاحهم، نعم هناك بعض المديرين الآن يحقدون على من معهم لكن المدير الفنان لا يعرف ذلك، لا يعرف سوى أن من يعملون معه هم أبناؤه!



محمود الألفى

# المخرج.. الصورة المرئية

إنها عملية مركبة ومعقدة ولكنها تبدأ بفكرة لدى المخرج المبدع عند تعامله مع نص مسرحي ما ، وتختمر لديه هذه الفكرة من خلال رؤية خاصة به، يمتلكها وحده، إلى أن يبدأ في التعامل مع عناصر إبداعية تحكم بالضرورة صياغة هذا البناء الذي ذهب إليه بتفكير أولى، ويكون هذا البناء ناجحاً أو مميزاً من عدمه تبعاً لتضافر هذه العناصر الإبداعية التي تشكل جسد هذا البناء من نص مسرحي وممثل وديكور وملابس وموسيقى وتعبير حركي...الخ من العناصر المتبعة والمستحدثة التي تختلف في استخدامها من مبدع لآخر في الفراغ المسرحي.

وفي رحلة اكتمال العرض المسرحي تتشابك وتتفاعل العناصر الإبداعية في تواتر مستمر، إلى أن يحقق كل مبدع طاقته المرجوة في دفع وإنماء رؤيته الإبداعية التي تتكامل وتنسجم مع باقي مكوني ذلك العرض المسرحي.

ويقف المخرج خلف هذا البناء موقف الصائغ الذي يضع اللؤلؤ في مكابس ومحابس ونظم وصل الحلقات والسلاسل المرنة لينتج تحفة فريدة بأسلوب خاص به دونما الإخلال بجوهر مفرداته ليكون العقد من اللؤلؤ –وليس من شيء آخر –ولكنه بلمسة مميزة للصائغ ، ويختلف المنتج بالضرورة باختلاف الصائغ إذا ما تناول نفس العناصر.

ولكن ... ليس كل ما يلمع ذهباً فكثير من الأحجار الكريمة والثمينة انطفأ بريقها ودفنت في ركام الفوضى بأنامل خشنة متيبسة لا تمتلك المهارة والخيال في صياغة الجمال.



صبحى السيد

وإحدى حبات هذا العقد ودرته هي الصورة المرئية ، التي تطرح تساؤلاً جوهرياً في كيفية التعامل مع الصورة بوجه عام والمناظر والملابس الإضاءة بوجه خاص، وهل يمتلك المخرج أبعاداً تمكنه من القراءة التشكيلية التي تؤول إلى طرح قيم جمالية.

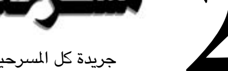
ولنعد إلى البداية وكيف يطلب المخرج من مصمم المناظر التصور الأولى ، أحدهم يملي عليك تصوره الآسر ويحكم قبضته على المصمم دون هوادة وكأنه التصور الأول والأخير، لا يحيد ولا يتنازل عنه وإن تطلب الأمر الخصام والانفصال ، ومخرج أخر يبدأ بدبلوماسية منقطعة النظير واحترام يفيض بالود ويدفعك إلى نفس المصير ، أما النوع الثالث من المخرجين وهو الأمير ويمتلك المهارة والخيال والثقة ليترك المجال كاملاً للمبدع ويتعامل مع ما يقدم بعد تداول بناء يخدم الرؤية الكلية للعرض ، وآخر أكثر ذكاء فيستطيع أن يفجر طاقة المصمم ويصل إلى أقصى ما لديه وينتقي ما يخدم العرض في تفاعل إيجابي يتطور تلقائياً أثناء التحضير.

**الفرق بين المفاهيم النظرية والواقع العملي:-**

يمتلك كثير ممن يقومون بعملية الإخراج مفاهيم معرفية حول طرق الإخراج والوسائل التي يستخدمونها وتزداد القاعدة المعرفية لديهم تصل إلى فهم الأساليب المعملية وطرق تنفيذها وكيفية صياغة مراحل التطبيق وفي قالب منهجي ، الأمر الذي يهيئ للمخرج أنه قادر على التصور التشكيلي للمناظر ، فيعمل على تلقين مصمم الديكور بالمتطلبات التي يحتاج إليها في العرض دون السماح بالتغيير ، وهو بذلك يغلق باباً مهماً في إيجاد وعي تشكيلي مسرحي من شأنه أن يوجه مناخ العرض إلى أجواء جديدة غير مسبوقة ويكون إنتاجه مكرراً ومقبولاً يعكس أسلوبه في تقديم عروضه على خشبة المسرح. بينما بعض المخرجين لديهم من الوعي ما يجعلهم يحركون خيال المصمم للصورة المرئية تاركاً له المجال بالمشاركة الإيجابية التي تحقق للعرض مرونة ومنطق الانتقال بين المشاهد بأسلوب يتضامن مع الرؤية الإخراجية وتكون الإضافة أكثر حميمية ؛ كما يشمل هذا الوعي الثقة الفنية المتبادلة بين المخرج والمصمم الذي يعمل معه ؛ كما تعكس هذه الحالة تمكن المخرج من اقتناص ما يدفع بالحالة الإبداعية إلى ارتياد أفق أبعد وأعمق من التصور الابتدائي الذي بدأ به العمل.

تخلو الساحة المسرحية من ضوابط نقابية توضح حدود التداخل بين مجموعة مبدعي العرض ، الأمر الذي جعل مخرج العرض –باعتباره المدير المسئول عن صياغة إبداع المشاركين في العرض - يتدخل في تخصصات أخرى خارجة عن سيطرته، والتي غالباً ما يكون ملماً بها نظرياً لكن التطبيق العملي يمر بمراحل أخرى لها ضوابط فنية يمتلكها المبدع المتخصص فيها. أو يتركها كاملة فتأتي الصورة مترامية وغير متفاعلة إيجابياً مع مضمون الرؤية الكلية للعرض.

• مجدى أبو بكر تولى مؤخرا مسئولية إدارة الشئون المالية والإدارية بفرقة المسرح العالمى التابعة للبيت الفنى للمسرح.

• إميل جرجس.. اسم معروف جيدا لكوادر المسرح فى الثقافة الجماهيرية سواء فى العاصمة أو المحافظات.. فهو واحد من أقدر المخلصين لحركة المسرح فى هذا القطاع الخطير من قطاعات الثقافة.



## يستعينون برجال لا دراية لهم بالتمثيل ويخرجون اللاشىء

# مخرجو الغد لا يقدمون أعمالا ثورية أو أفكاراً انقلابية

يضعنا هذا الكتاب القيم "مخرجو الغد "أمام مجموعة من المخرجين الشبان الذين أثاروا - رغم صغر سنهم - الانتباه من خلال أفكارهم الجديدة التى لا تركن للسائد ولا تستسلم للتقليد البليد ، كما أن جرأة أعمالهم وضعتهم كظاهر استلفتت نظر النقاد فرأى البعض فى أعمالهم مستقبل المسرح الذى يتمنون، ولا ترجع هذه الإشادة إلى قيام هؤلاء المخرجين الشبان بثورة فنية أو أفكار انقلابية على كل ما هو قديم وموروث، بل يعود إلى دراستهم وتعمقهم فى علوم المسرح والنقد، وكلهم قد تخرج فى معاهد ومدارس متخصصة تعلموا فيها أصول المهنة وأخلاقياتها وبنوا فوق ما تعلموه مزيجا من أفكارهم الخاصة ورؤيتهم التى اكتسبوها من مسرح الحياة ، وهو ما يمنحنا دلالة مهمة تتلخص فى أن تكوين المخرج ليس أمرا سهلا ، فالنوايا الطيبة - كما يحدث فى بلادنا - لا تصنع مخرجا، وربما يكمن سر الفوضى فى عدم امتلاك العلم ومعه الخبرة والقدرة على الخلق والإيمان لصناعة أهم عنصر فى العملية المسرحية وهو المخرج .

من هنا يشير الكتاب إلى هؤلاء المخرجين الذين امتلكوا مجموعة من الخبرات - رغم سنهم الصغيرة - قبل أن يحصل الواحد منهم على لقب مخرج ليقوم منفردا بتقديم عمله الأول للناس ، فمعظمهم لم يكتف بالبقاء فى المدينة التى ولد ونشأ فيها، بل جابوا مدنا كثيرة، وخرجوا إلى آفاق أكثر رحابة من أوطانهم، فراحوا يدرسون ويعملون خارج بلادهم، وقد شكل امتلاكهم هذه الخبرة ونظرتهم التى لم تفقد فضيلة الدهشة معيناً قدموا من خلاله أعمالا ناضجة فى بلادهم ، وقد لجأ هؤلاء الشبان إلى الأدباء المعاصرين ليقدموا أعمالهم ويقصوا حكاياتهم الدرامية على خشبة المسرح ، عاكسين ما فى هذا الأدب ، وهذه الحيوات الثرية من أحداث وعلاقات ومشاكل اجتماعية دون خجل من اقتحامها وتعريتها بعيدا عن المحرمات التى تكبلنا، ومنهم من لم يخش الإقدام على الأعمال الكلاسيكية التى سبق إخراجها وتقديمها على المسرح بواسطة مخرجين لهم خبرتهم وشهرتهم، وهو ما يجعلنا نتأمل حال عدد كبير من مخرجينا وهم يمرحون دون وعى ويقصون أعمال كبار الأدباء وشبابهم ويودون لو كتبوا نصوص مسرحياتهم بأنفسهم بوصفهم يملكون كل أسرار الصنعة من كتابة وتمثيل وسينوجرافيا، ولعلنا نقف على تجربة هؤلاء الشبان الذين يملكون من الجرأة المبنية على العلم والخبرة - لا الاجتراء - حيث مزجوا نثارات من حياتهم اليومية وضفروها بالماضى حتى لا يبدو جسما غريبا على أيامهم المعاصرة .




**الكتاب : مخرجو الغد**
**المؤلف : كليان إنجلز و برند زوخر**
**المترجم : د. باهر محمد الجوهرى**
**الناشر : مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى** 2008

**كيف تخرج اللاشىء؟**

حين نتأمل تعليق أحد النقاد فى تعليقه على مسرحية " ظلام فى بلاد الأرواح " حيث يقول: المطالبة بعدم التمثيل أبو بعدم فعل شىء يستحيل اتباعه، ومن غير الممكن إخراج اللاشىء مسرحيا، فاللاشىء لا يمكن التفكير فيه، فكل ما نراه دائما هو شىء ما، وكل ما ندركه دائما ندركه بحمله للمعنى، وحتى إذا كان مبهما فإنه يعنى شيئا ما، فاللاشىء يكون موجوداً لأن شيئا موجود، ويتساءل المخرج "فرانك أبت" : هل من الممكن الاستعانة برجال ليست لديهم دراية مسبقة بالتمثيل ؟ ويبادر بإجابة مدهشة : إن من يعثر على هؤلاء الرجال فإنه يكون قد أعطى منحة من السماء ، ومن التجارب التى تقدم تعرية للذات والمجتمع عندهم سنرى مسرحية "صحوة الربيع" التى تعرض لمجموعة من الشباب والشابات من تلاميذ المدارس المراهقين وهم يمارسون العادة السرية تعبيرا عن أزماتهم وتنفيثا عن مخاوفهم وقلقهم ، كما يقتحم بعض المخرجين بعض القضايا الشائكة من مثل الإنجاب من صديقات دون زواج أو سرد قصة حب بين رجلين من الشواذ، أوتقديم مشاهد كاملة للمداعبات الجنسية كما حدث فى مسرحية "غريزة اللعب" .

إن كتاب "مخرجو الغد" الذى يقدم تجارب شباب الخرجين الذين شاركوا فى مهرجان "شباب حتى الجذور" يعطينا درسا مهما فى متابعة النقد للعروض المقدمة، فالكتابات النقدية تقدم قراءة فى العروض،لتطلع القارئ على مجمل الأفكار التى يطرحها العرض ، فضلا عن الوقوف على جمالياته فهم لا يقدمون كتابات عجلى ، إنشائية ، من قبيل كان الديكور موفقا والموسيقى مناسبة لحالة الشخصيات والأداء ممتازا ، كما أن اختيار العروض المشاركة فى المهرجان لا يتم بطريق الصدفة أو المحبة لكنه يتم بشروط منها أن تكون العروض قد تم إخراجها على مسارح محترفة، أما العروض التى عرضت فى المعاهد والجامعات فيتم استبعادها، فمهرجان "شباب حتى الجذور" يعتنى بتجارب المخرجين الجدد ممن يعتمدون على ممثلين فى نفس أعمارهم وذلك لاقتناص حالاتهم الخاصة وأحلامهم وتوجهاتهم ، فزمن المراهقة لديهم ليس بعيدا عنهم حيث يقدمون عن المؤلم فى ذواتهم ويقومون بتعرية الأسئلة الشائكة التى لا يمكن التعبير عنها ، خاصة أن تجاربهم تتعلق بالشخصى ولحظاته المؤثرة ، وهم إذ يقدمون هذا النوع من المسرح فإنهم لايزعمون أنهم يقومون بعمل ثورى أو تقدمى، لكن ما يعنيهم هو تقديم أعمال جادة ، محددة ، ترفض الموضة أو المستحدثات المجانية ، وهم يشتركون جميعا فى البحث عن صيغ صالحة لأن تحكى على المسرح بوصفها شهادات على عصرهم ، فهم يعبرون فى أعمالهم عن مشاعرهم وما يفكرون فيه وما يحركهم من مباهج ومخاوف وأشواق وآمال وكذا عن حاجاتهم الحقيقية.

إن من يقترب من تصورهم الجمالى للعالم سيجد شيئا من حال العالم الداخلى للناس، وما يعتريه من مشاعر متضاربة .

إن قراءة المتابعات النقدية العميقة لتجارب هؤلاء المخرجين ستؤكد لنا أن كل تجربة إخراجية يقف وراءها مجموعة من الخبرات العميقة ، كما ترينا هذه العروض والأفكار التى تدفعها للوجود ، والملامح التى تميزها عن غيرها .

**• التلاعب بخيال المشاهد**

عشرة عروض لعشرة مخرجين تقف وراءهم كتيبة من النقاد والمسرحيين الواعين ليتحلقوا حول "عطيل زنجى من فينيسيا" التى أخرجها "تيلمان كولر" بأسلوب "إما هذا أو ذاك"، ومسرحية "فالدشتين أو موت فالترجيزيكنج" من إخراج "هنا رودلف" مستخدما طريقة التلاعب بخيال المشاهدين ، ومسرحية "نور العيون" للمخرج "إنجو بيرك" الذى استخدم طريقة الإخراج بحذر، ومسرحية "ضجة فارغة" التى أخرجها "ديفيد بوش" الذى يعطى للمشاهد أنه غائب الذهن لكنه يخادع وهو المدرك لهدفه تماما ويمكن وصفه بأنه كسول عبقرى،ومسرحية ""صحوة الربيع" للمخرجة النمساوية "كريستينه إيدر" التى تخرج دون زخارف، ومسرحية أمراء الخريف أو كيف تعلمت التفاحات الطيران التى يحكى من خلالها المخرج "فرانك ابت" قصصا من الحياة اليومية فى هامبورج، ومسرحية "غريزة اللعب"لروجر فونتوبل" الذى يمكن أن نلخص ما تعنيه مسرحيته فى الآتى :"إن العمل المسرحى لا يعنى المعرفة ولكن يعنى الرغبة فى المعرفة"، ومسرحية الزفاف الدامى من إخراج "رفائيل سانشيس" حيث لا تسير الأمور بدون كلمات الحب "اعصر قلبى المخلص.. مزقه كله إلى أجزاء .. لكن حبنى"، ومسرحية الملائكة لـ "فيليسبتاس بروكر" وإمكانية حدوث اليوتوبيا.

إن هذا الكتاب من أهم ما أصدره مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، وتأتى لغته - عكس عدد كبير من الكتب المترجمة - صافية ، دقيقة ، منضبطة ، وهو ما يعكس قدرة ودأب مترجمه د. باهر محمد الجوهرى ، كما يقدم الكتاب إضافة مهمة تتضمن سير حياة هؤلاء المخرجين الشبان وما قدموه للمسرح، كما يقدم مجموعة من الآراء والتصورات التى لا غنى للمخرجين الجدد عنها.



**مسعود شومان**

• مسرح قصر ثقافة سوهاج يشهد حاليا تقديم العروض الفائزة فى مهرجان نوادى المسرح الأخير.

## قدموا الكثير للمسرح ونادراً ما نذكرهم

# مخرجون بارعون ومنسيون

القاعدة الأساسية دائما هى الاهتمام بما يبرز على السطح وعدم الغوص فى العمق لعلنا نجد درر ولآلئ أخرى .. ولا يقلل هذا من قيمة السطح وأهله ...

وعند الحديث عن رواد الفن من الإخراج المسرحى ، دائما ما يأخذنا الحديث عن بيرتولد بريخت وبيتر بروك والسير بيتر هول وآن بوجارت ويوجين باربا وفسفولد ميرهولد وروبرت ويلسون وبيرزى جروتوفسكى وهم رواد لا يشق لهم الغبار.. ولكن هناك رواداً آخرين لا يقل ما قدموه للمسرح وفنونه وخاصة الإخراج قيمة ومكانة ...

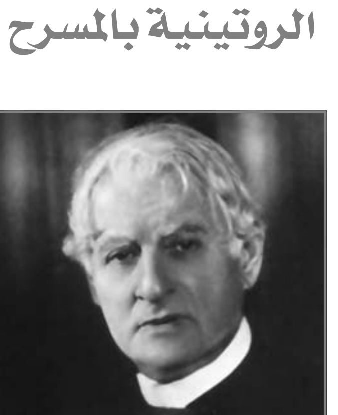

يوجين فاختانجوف

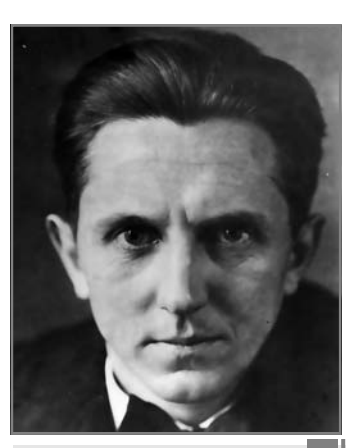
كومينسا وجفسكى كان يحلم بمسرح لكل الفنون




لورانس أوليفييه

ديفيد بيلاسكو قام بتغيير بعض الوظائف الروتينية بالمسرح


ديفيد بيلاسكو


اروين بيسكاتور

فيكتور جارا رئيس شيلى .. الفن من أجل حرية البشر




فيكتور جارا

لورانس أوليفييه 1989 -1907 الممثل والمخرج والمنتج الإنجليزى المعروف .. وقد غطت شهرته التمثيلية على إسهاماته كمخرج .. رغم أنه أول مخرج للمسرح الوطنى ببريطانيا العظمى .. وتكريما لإنجازاته أطلق اسمه على القاعة الرئيسية للمسرح .. وهو أحد المؤسسين له .. كما كان أول مخرج عرفه مسرح "فيك القديم" وافتتحه بإخراجه لعرضه الضخم "هاملت" عام .. 1963 وبعدها أخرج عدداً من أنجح المسرحيات فى إنجلترا وباتت عروضه نموذجا ومرجعا لمن جاءوا بعده ومن هذه العروض "عطيل" عام .. 1964 و"رقصة الموت" عام .. 1968 تميز أوليفييه باستعانته بالمتخصصين فى مختلف المجالات لمعاونته بما لديهم من خبرة وقدرات علمية وعملية فى تخصصاتهم .. وقد سبق عصره فى هذا ولم يخلط قط بين كونه ممثلا أو مخرجا أو حتى منتجا.. وأدرك الفرق بين كل هذه الأدوار تماما ، كما كان مدرسة قائمة بذاتها فى أسلوبه فى اختبار الممثل المناسب لكل شخصية .. وكان من أهم عوامل الاختيار عنده وجود درجة جيدة من التفاهم والتواصل بينه وبين هؤلاء الممثلين وكذلك جميع أفراد العناصر المسرحية الأخرى ...

ماكس رينهاردت 1943 - 1874 المخرج الاسترالى الشهير وأحد من أسهموا فى وضع قواعد وأسس الإخراج المسرحى .. عمل مخرجا بعدد من مسارح برلين فى الفترة من 1902حتى عام .. 1930وعد من ا لرواد المسرحيين الذين عملوا على توظيف تقنيات المسرح وعناصره بأبعاد جديدة ومختلفة فى المسرح الألمانى وبعد قضائه لفترة نجاح أخرى فى فينا رحل إلى إنجلترا ومنها أبحر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليبدأ رحلة جديدة وهامة من حياته .. كما أسهم فى تطوير المسرح الأمريكى وصوبت الأنظار نحوه بعد إخراجه لأول أعماله هناك وهى رائعة "كارل فوللر" التى كتبها عام 1911 "أعجوبة" والتى استمر عرضها لفترة كبيرة ثم تبعها بتقديم رائعة شكسبير "حلم ليلة صيف" والتى أصبحت نموذجا بأسلوبه فى التعامل معها ، يدرس بالمعاهد الفنية الأمريكية حتى الآن .. وقد أنشأ رينهاردت عدداً من المدارس الفنية لتدريس علوم المسرح وعلى رأسها الإخراج ...

إروين بيسكاتور 1966- 1893 المخرج والمسرحى الألمانى .. أحد العلامات البارزة فى تاريخ المسرح .. والذى كون مع بريخت ثنائيا ناجحا .. ودائب على البحث عن العناصر الجمالية فى العرض .. وكانت له مدرسته الخاصة فى ذلك .. وكانت أهم إسهاماته تأسيس المسرح السياسى وحول مسرحه إلى ما يشبه الكباريه الفنى ، الكثير من الحركة والكثير من الضجيج والأصوات العالية والكثير من الآلات الصعبة والمعقدة وغير المعتاد وجودها واستخدامها على خشبة المسرح ..

ديفيد بيلاسكو المخرج والكاتب الأمريكى الهام جدا فى تاريخ المسرح الأمريكى .. وقد عمل بيلاسكو فى بداية حياته بمسرح سان فرانسيسكو .. وقام بتغيير بعض الوظائف الروتينية بالمسرح والتى لم يعد لها أهمية مع التطور الحادث فى المسرح .. تميز بيلاسكو بنشاطه الواسع وغزارة إنتاجه الذى تعدى الـ " 150 " عرضاً مسرحياً ببرودواى بعد انتقاله لنيويورك .. ومنها " مدام يبترفلاى " .. وكان بيلاسكو رائد المسرح أو المدرسة الطبيعية والذين اعتادوا محاكاة الواقع وطبيعته .. وحقق مع الواقعية تقدما كبيرا وكان وراء ذلك قدر كبير من الجهد والنظام الأكثر دقة بين أقرانه ووضع نظماً تدريبية لساعات طويلة والكثير من الوقت .. وكم فاجأ جمهوره ببناء ديكورات لأماكن ومبانى يعرفها الجمهور جيدا ، كمبنى أحد الجامعات الشهيرة أو مطاعم مشهورة بأحد الأحياء الراقية .. وقد وضع بيلاسكو المواصفات والأسس الدقيقة للأدوات والعناصر المختلفة للمسرح الطبيعى كما طور فى تكوينات الإضاءة والألوان عما كان قبله والكثير من التقنيات التى طورها معمول بها حتى الآن ...

ليون شيلر 1954- 1887 المخرج البولندى والذى اشتهر بوضعه للنظريات المختلفة لعلوم المسرح وهناك عدد غير قليل من هذه النظريات بالكتب والمراجع المختلفة والمتخصصة فى الدراما المسرحية .. وقد أسس ما أطلق عليه " مسرح الحرب " والذى لا يزال هناك نماذج منه فى أوروبا الشرقية .. كما ابتدع نوعية نادرة من المسرح أطلق عليها " المسرح الفلسفى " ولكن هذا المسرح انقرض ولم يعد له وجود .. وأسس شيلر المدرسة الوطنية للدراما ببرلين .. دعى شيلر إلى إنشاء المدارس المتخصصة فى تعليم الفنون بمختلف أنواعها ..كما وضع عدداً من اللبنات الهامة فى مشروع كبير وهو " ذاكرة المسرح " للحفاظ على التراث والتاريخ المسرحى وإمكانية تطويره بسهولة ومن أعماله المسرحية " أهل الريف " عام 1931و" كارديان " عام 1934.

تيودور كومينساوجفسكى 1954-1882 ويعد من أفضل المخرجين الروس الذين عرفهم الغرب فى القرن العشرين خاصة بإخراجه وتصميمه مجموعة من مسرحيات تشيكوف وشكسبير الرائدة .. ربط فى أعماله بين الفلسفة والعاطفة ويعد من رواد المدرسة الرومانسية البارزين .. وأحد من قادوا ثورة المسرح فى روسيا مع تشيكوفسكى ويفرينوف .. راح كومينسارجفسكى يحلم " بمسرح لكل الفنون " .. وكانت وسيلته لقيادة الممثل واضحة المعالم ، حيث كان يسعى دائما لإثارة الممثل بتحويل الكلمات إلى ألوان وخطوط وأصوات تعبر عن المعنى وتحث مشاعره على النهوض .. وكان له مجموعة من التجارب التى عكف على العمل عليها بالأستوديو الخاص به بموسكو مع مجموعة من مساعديه وبعض الممثلين الشباب وطبق بعض هذه التجارب وحققت نجاحا كبيرا فى عروض " فاوست " و" المعتوه " .. وأصبح كومينساوجفسكى مخرج البلشوى بداية من عام 1917 ..واعتبرته أوروبا العلامة المضيئة فى تاريخ المسرح الأوروبى خلال ثلاثينات القرن العشرين بجولاته فى دول أوروبا وإلقائه المحاضرات الفنية فى أكبر مسارح ومؤسسات أوروبا ومنها الأكاديمية الملكية للفنون الدرامية .. ووجوده فى انجلترا جعله يعود للإخراج من جديد ويتناول عدداً من المسرحيات الشكسبيرية بطرق غير تقليدية وشديدة الرومانسية ومنها " ماكبث " عام .. 1933 و" الملك لير " بعدها ...

فيكتور جارا 1973- 1932 مخرج وأستاذ المسرح الشيلى واللاتينى بشكل عام .. بجانب نشاطاته السياسية والتى أضافت للمخرج المسرحى أبعاداً أخرى تبع بعدها مخرجين آخرين .. وقد ساهم فى تطوير المسرح الشيلى .. وسعى للمزج بين فلكلور بلاده والمسرحيات الكلاسيكية القديمة .. قاوم التواجد الأمريكى فى بلاده وتم اعتقاله لفترة .. وبعدها تولدت داخله الأفكار ، فراح يقاومهم باستخدام المسرح .. وكم كان جارا مولعا بالفلكور الشيلى .. ولهذا ظل هذا الفلكلور ملازما له طيلة حياته الفنية.

يوجين فاختانجوف 1922- 1883 أحد رواد الإخراج المسرحى الروسى .. وأحد تلاميذ كوستانتين ستانيسلافسكى وأقربهم إليه .. وارتبط لفترة طويلة بمسرح الفنون بموسكو وساهم فى تطوير هذا المسرح العريق .. حتى أطلق اسمه على إحدى القاعات الكبيرة للمسرح تكريما له .. ووضع أسسا للتحليل والإخراج وأضاف عدداً لا بأس به من المصطلحات مثل " التظاهر " ، " التقمص " .. وتحول فاختانجوف إلى إلقاء المحاضرات الفنية .. التى دونت وسجلت فى عدد من المراجع والموسوعات التى لا يمكن لمسرحى إلا أن يستعين بها .. وكانت محاضراته فى فنون التمثيل والإخراج والتى ترجمت لعدد ضخم من اللغات وكانت أهم سمات المسرح عنده هى الصدق فى التعبير والقدرة على إخراج مكنونات الأعماق ...

جاك كوبوه 1879 - 1949 من الرعيل الأول للمخرجين الفرنسيين وقد وضع ملامح المسرح الفرنسى وحددها بوضوح بمزج إسهامات من سبقوه مع إضافاته والتعديلات الكثيرة التى قام بها وغيرت من ملامح المسرح الفرنسى الكلاسيكى .. من أوائل المخرجين الذين اهتموا بالفضاء المسرحى والمساحة التى تحتلها التكوينات داخله ، كما اهتم كثيرا بالإلقاء بشكل صحيح وواضح .. وكان رائدا فى استخدام فترة الصمت بين الجمل الحوارية للتعبير عن أفكار ومشاعر ربما يكون فيها الصمت أبلغ من الكلام .. اهتمام كوبوه بالفضاء جعله يهتم بالإضاءة والتأثير المتبادل بين هذه الإضاءة والتكوينات اللونية .. ويعد جاك كوبوه من رواد التجريب .. فقد انشأ مسرح " الفيبه كولامبيه " الشهير .. كان منهجه التدريب الجيد والبروفات وتمرينات الحركة واللياقة البدنية والتدريبات الذهنية من أجل زيادة التركيز الذى يهدف منه إلى الوصول لأقصى درجات الدقة .. وقد استعانت به نيويورك فى سنوات عمره الأخيرة لإلقاء المحاضرات عن تجاربه المختلفة التى باتت أسسا ومنهجا للآلاف من بعده...

المصادر:
www.routledgeperformance.com
www.theatrelinks.com
www.britannica.com


جمال المراغى

●إن الصيغة السامرية، فى عروض "عبد الرحمن الشافعى" المسرحية إنما تعيد المبدع العربى، من عالم (الثقافة الغربية) التى تعرف عبرها على (فن المسرح) إلى (أرض الواقع) حيث ضرورة التوجه لجماهيره بأقرب الوسائط الموصلة إليها.



# تعلمت الإخراج المسرحى فى شوارع بورسعيد!

مرحلة التكوين فى بورسعيد هى التى جعلت منى مخرجًا ففى هذه المدينة التى تتنسم فنًا والتى يصر كل أب فيها أن يزوج ابنته وفى جهازها جرامافون ومائتا أسطوانة موسيقى، ينشأ الناشئ فيها على الموسيقى والفن وينزل لشوارعها ليتعلم الأداء الحركى والضمة والسمسمية والوطنية والجدعنة.

وشأنى كشأن كل أطفال بورسعيد نشأت على ذلك كنت أسمع الضمة والسمسمية فى المناسبات من أفراح أو خروج من السجن أو زواج الأطفال حيث كانوا يركبون الطفلين حنطورًا يطوف بهما المدينة والزفة أمامه. وحين كنت أتسلل إلى جراج عبد ربه لأشاهد لوحة الضمة وأسمع التراث القديم والموشحات مثل زارنى المحبوب، آه يا ليل، يا أبو المعاطى أنا دخيلك، وكل ذلك كنت أردده مع نفسى بعدها لكن أكثر ما جذبنى هو أن الأغانى كان يصاحبها أداء تمثيلى فمثلاً أغنية البنت سونة يغنيها أحدهم فى حين يقف شخصان فيؤديان القصة التى تغنى وهذا ما أخذته بعد ذلك فى منهجى الحكى التعبيرى الحركى.

إضافة لذلك كانت هناك منافسة فنية بين حى العرب والحى الأفرنجى هذا بموسيقاه وآلاته من الضمة والسمسمية وذاك بالبيانو والأوكورديون وفى هذه المنافسة كانت فنون ولاد البلد البامبوطية تتجلى وكذا وطنيتهم بأغانيهم التى تمجد شهداء المقاومة وتمسكهم بموسيقاهم التى تعكس هويتهم مثل أغنية نبيل منصور، الطفل الذى تسلق سور معسكر الإنجليز وألقى على ثكناته بعض كرات الشراب المشتعلة ليطلق الإنجليز عليه النار ويردوه قتيلاً، وانفعل الوجدان الشعبى وأطلق أغنية "نبيل منصور عدى السور ولاهمه" ومنها اكتشفت الحكى الشعبى واستعنت به بعد ذلك.

إلا أن انتقالنا لمنزلنا الخالى المطل على ميدان الشهداء كان له أثر كبير على فمن شرفته كنت أرى الاحتفالات والاستعراضات فى المناسبات المختلفة من شم النسيم للمولد النبوى لموسم الحج لشهر رمضان إلى حريق اللورد اللنبى حيث تحرق دميته فى الشوارع ويحتفل بذلك، وقد وضعت بحثًا عن هذا الاحتفال ضمنته تمثيلية الألبنى كاملة وكل ذلك من الظواهر التعبيرية المسرحية التى كانت فى بورسعيد.

وبعد حصولى على الثانوية العامة التحقت بمعهد المعلمين ببورسعيد والمجاور للميناء كنت أخرج بين محاضراته وأذهب للميناء أرى البامبوطية وألاعيبهم وما يقدمونه لركاب الفن

## أبحث عن الشكل المحلى من خلال الفنون الشعبية البورسعيدية



من فنون البانتوميم وحركات شارلى شابلن التى كانوا يقلدونها وتعبيرهم الحركى التمثيلى كل ذلك فى لوحات فنية يعرضونها أمام السواح ليسوقوا بضاعتهم.

وتخرجت فى المعهد وعينت مدرسًا للمرحلة الإعدادية بالإسماعيلية وهناك بدأت فى الإخراج فى المدرسة، كما أن كل احتفالات المنطقة التعليمية كنت أنا من أخرجها وحين علم بى مصطفى الحناوى مدير نادى المسرح أرسل إلى لأقوم بالإخراج فى النادى وبالفعل أخرجت أول مسرحية لى بطولة سميحة أيوب وزهرة العلا وأمال زايد.

ولم أستمر مدرسًا لأكثر من خمس سنوات قدمت بعدها استقالتى وذهبت للقاهرة للتقدم للمعهد العالى للفنون المسرحية، وكانت اختباراته تعقد بالمسرح القومى وقام باختبارى جورج أبيض وعبد الرحيم الزرقانى، ونجحت والتحقت بالمعهد.

ولم أنقطع عن بورسعيد كنت أعود إليها فى عطلة الصيف أقدم مسرحيات مع زملائى وأعجب بنا عبد الحميد حسين باشا ناظر مدرسة بورسعيد فدعانا لتقديم مسرحيتنا (جان فال جان يقابل يوسف وهبى) بالنادى الصيفى على سلالم مدرسته، وجاء إبراهيم سعدة ومصطفى شردى وكان يصدران وقتها جريدة صوت بورسعيد فكتبا عن العرض ودخلنا بهذه المسرحية كمنافسين لسمير العصفورى وكان يقدم وقتها مسرحياته فى مدرسة العصفورى ومحمود ياسين والذى كان يقدم مشهداً من "الجسر" إخراج عباس أحمد، وهكذا كانت المنافسات الفنية جزءاً من حياة بورسعيد.

وجاء أمين العصفورى شقيق سمير ليشاهد المسرحية وكان وقتها أمين هيئة التحرير وأعجب بها وذهبت لنادى المسرح وكونت فرقة نادى المسرح للفنون الشعبية وعملت أكبر نشاط هناك وشاركتنا عروضنا الفنانة سميحة أيوب ومازلت ممتنا لهذه الفرصة الجميلة لأن سميحة أيوب حتى لو كانت فى بداية حياتها الفنية إضافة لأى فرقة.

كان نشاطى المسرحى فى بورسعيد محصوراً فى فصل الصيف فقط، وقت عطلة الدراسة بالمعهد، وقتها أذهب لتقديم عروض فى الكبانون وقهوة الفلاح وتحت الكبائن على شاطئ البحر ومعى زملائى حسن جاد ومحمد البحيرى ومحمد عنانى وكنا نذهب لنادى المسرح لنستقبل ضيوفه وضيوف بورسعيد زكريا الحجاوى وسعد أردش وزكريا سليمان ومحمود السعدنى ونحتفل بهم ونطلب منهم أن يشاهدوا عروضنا وأصبح اسمى مشهوراً فى بورسعيد الأمر الذى مكننى من العمل على مسرح بورسعيد الصيفى. وكان الشعراء مثل حامد البلاسى يكتبون لى القصائد لأقوم بتقديمها فى شكل درامى وفى كل ذلك كنت أبحث عن الشكل المحلى والفنون الشعبية والبورسعيدية.

بعد تخرجى فى المعهد العالى للفنون المسرحية وكان من زملائى فى الدفعة على عقلة عرسان وأسعد فضة المسرحيان السوريان فى وقت كان معهد المسرح بالقاهرة هو الوحيد من نوعه فى كل الوطن العربى، وعينت معيداً بالمعهد وبدأت رحلتى مع البحث الأكاديمى وشغفت بالبحث فى المدارس التمثيلية المختلفة، بدأت باستانسلافسكى والذاكرة الانفعالية وحدثت حادثة لفتت انتباهى ذلك أن ممثلة شهيرة جداً كانت تؤدى دورًا فى مسرحية لفتاة ماتت أمها وكانت تبكى على خشبة المسرح وأثناء عرض المسرحية توفيت أم الممثلة فعلاً وسألت نفسى هل ستذرف الممثلة فى ليالى العرض التالية دموع الحزن على أمها الحقيقية أم دموع الدور، وهل لحظة وفاة أمها على خشبة المسرح سيحدث لها تداع على وفاة أمها الحقيقية بالأمس! الأمر الذى جعلنى فى مدارس التمثيل الجديدة: جرتوفسكى وبيتر بروك وأقارن بينها وأنظر فى اختلاف المدارس بعضها ببعض.

إلا أن الفترة التى أعتبرها أكثر فتراتى ثراء هى فترة الأردن حيث سافرت إليها كمدرس للتمثيل والإخراج وهناك أسست مختبر اليرموك لتعليم المسرح للطلاب إلا أن هذه قصة أخرى.



د. عبدالرحمن عرنوس

# أنا صاحب التجربة الوحيدة فى «مسرح بلا ممثلين»!



محمد الخولى

أخرجت فى جميع قطاعات المسرح المصرى من البيت الفنى للمسرح، للمسرح الجامعى والثقافة الجماهيرية وقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية للهناجر والمسرح المدرسى. من خلالها قدمت كل ألوان المسرح من كلاسيكى (عطيل) وتجريبى (الكوابيس) وشعبى (حرب الباسوس) والمسرح الجاد (ما أجملنا) والمسرح العالمى (ثورة الموتى) و (ماكبث واللى بعده) والكوميدى (النمر)..

وطوال مسيرتى لم أتخصص فى لون معين، ولم أكتف بالعمل فى مجال الاحتراف فقط وحتى الآن مازلت أقدم عروضًا بالثقافة الجماهيرية للهواة وكذا المسرح الجامعى وقناعتى أن المخرج كالممثل لا يتخصص فى دور واحد بل يؤدى جميع الأدوار لا يحصر نفسه فى مدرسة بعينها ولكن عنايته بجودة النص فقط.

ورغم أننى أخرجت -كما قلت- فى شتى ألوان المسرح فإن عرضًا بعينه مازال هو الأثير لدى، أعنى عرض (كوابيس) الذى قدمته على خشبة الطليعة فى إطار المسرح التجريبى، وأهميته لدى أنه كان بلا ممثلين فى سابقة هى الأولى من نوعها والوحيدة حتى الآن فى تاريخ المسرح المصرى.

كان سبب إقدامى على هذه التجربة هو مقولة جوردن كريج: "سوف يأتى يوم يستغنى فيه المسرح عن الممثل ويعتمد على تقنياته من ذاته". قد بنى رؤيته هذه على أن المسرح قد استغنى فى بعض عروضه عن الإضاءة والديكور والموسيقى والنص فلماذا لا يستغنى عن الممثل وهذه النتيجة هى ما

## الممثل لن يستطيع توصيل كل ما يقوله المخرج



وصل إليها كريج فى ختام تجربته الطويلة الثرية إلا أن القدر لم يمهله حتى يقدم عرضًا بلا ممثلين كما تنبأ.

ووضعت نصب عينى منذ كنت طالبًا بالمعهد العالى للفنون المسرحية أن أحقق نبوءة كريج وحلمه، خصوصًا أننى بت مقتنعًا أن الممثل لا يستطيع توصيل كل ما يقوله المخرج لأنه هو أيضًا له رؤيته الخاصة. وكان على أن أنتظر حتى عام 1994 حين قدمت العرض على مسرح الطليعة عن نص من تأليفى ويعتمد العرض على توصيل رسالته من خلال العلاقة بين عناصره من إضاءة وموسيقى وقطع الإكسسوار. واستفزت المسرحية الناس فجاءت تشاهدها حتى إن عدد الجمهور ممن كانوا ينتظرون خارج صالة العرض كان أكبر من

عدد الموجودين داخلها، حقيقة كان استقبال الناس للعرض حافلاً وتصادف أن المهرجان التجريبى فى هذه الفترة كان يشهد أوج تألقه والمناخ كله مجهز لمشاهدة أى عمل تجريبى، بل إن بعض الممثلين من مسارح الأقاليم كانوا يأتون من محافظاتهم يشاهدون هذا العرض الذى يخلو من ممثليه.

إلا أن ما أعتبره شهادة نجاح لى هو مجىء أساتذتى سعد أردش وسمير العصفورى ومحمود الألفى لمشاهدة العرض وثناؤهم عليه، كما أشاد بالعرض الناقدان الكبيران نبيل بدران وأحمد عبد الحميد.

ولم يدفعنى نجاح التجربة للإغراق فى المسرح التجريبى بل عدت أمارس هوايتى فى التنقل بين الألوان المسرحية المختلفة ومن مسرح لآخر انتقلت بين الطليعة والبالون والكوميدى.. مقتنعًا أن المخرج الذى يتنقل هو من يغير ويطور فى أساليبه بينما من يظل أسير مسرحه لا يفارقه يحصر نفسه فى شرنقة لا يخرج منها. ووظيفة المخرج الأول هى أن يقرأ نصوص مسرحية باستمرار فإذا وجد نصًا مناسبًا شرع فى تنفيذه على الفور طالما يتوافق موضوعه مع هم المخرج العام وعن نفسى فقد ظللت طول تجربتى أنجذب للنص الذى يطرح رؤية سياسية للمشاكل العربية، فى البداية كانت رؤيته تتركز على قضية فلسطين لكن بعد النضج أيقنت أن قضية فلسطين جزء من قضية أمة عربية تعانى من تفاقم الخلافات بين أبنائها تزكيها دول غربية لها أطماعها المعلنة فى منطقتنا العربية.




• إن الصيغة "السامرية" عند الشافعى هى سعى مفتوح أمام الجماهير للبحث عن القوانين الموضوعية التى تحكم جوهر العقلية العربية، تغوص معها فى الأعماق، وتستخرج أمامها ثوابتها.





## محاولاتها لم تستمر ولم تشكل تياراً فى مسرحنا

# المرأة عندما تتولى القيادة

بداية لابد أن أقرر بأننى لاأميل إلى تلك التصنيفات الفئوية الخاصة بالإبداع والمبدعين، سواء كانت تعتمد على الجنس أو الجنسية أو اللون أو الطبقة الاجتماعية، فالمشاعر الإنسانية واحدة وبالتالى يجب أن يعتمد التقييم الفنى لمختلف الإبداعات على مدى النجاح فى التعبير عن تلك المشاعر الإنسانية طبقا للمواقف الدرامية المختلفة التى يتضمنها العمل الإبداعى، وعلى كيفية توظيف المفردات الفنية الخاصة بكل قالب فنى أو أدبى فى صياغة الشكل النهائى للمصنف.

وإذا كنا بصدد الحديث عن المشاركات النسوية فى مجال الفنون المسرحية واتخذنا التأليف المسرحى كمثال فيمكننا أن نرصد بسهولة مدى نجاح الكثير من المبدعين منذ بدايات المسرح فى التعبير عن مشاعر المرأة وذلك قبل اقتحام المرأة لهذا المجال، وبالتالى فقد خلدت شخصيات مثل "أنتيجونى" لسوفكليس، و"ميديا" ليوربيدس، كما نجح شكسبير أيضا بعد ذلك فى التعبير عن الكثير من النماذج والأنماط النسوية ومن بينها على سبيل المثال لاالحصر أوفيليا (هاملت)، ليدى ماكبث (ماكبث)، جولييت (روميو وجوليت)، ديدمونة (عطيل)، كليوباترة (أنطونيو وكليوباترة). لقد ذكرت الأمثلة السابقة كمجرد نماذج لمشاركات المؤلفين الرجال فى التعبير عن مشاعر المرأة، والتى جاءت فى أغلب الأحيان بصورة أبلغ من محاولات المرأة نفسها، وبالطبع لم أقدم أمثلة فى مجال الإخراج المسرحى نظرا لتأخر ظهور التجارب النسائية فى مجال الإخراج زمنيا بالإضافة إلى عدم إمكانية عقد المقارنات لغياب دراسات النقد التطبيقى المقارنة.

ومما لاشك فيه أن دور المخرج فى المسرح المعاصر قد تعاظم خلال القرن العشرين، وإذا كان البعض يعتبر دور المخرج فى العرض المسرحى حديثا تاريخيا إلى حد ما فذلك ربما يرجع إلى عدم ظهور دوره بشكل واضح إلا منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

والحقيقة أن العرض المسرحى بالرغم من أنه نتاج عملية إبداعية جماعية - حيث يعتمد فى تقديمه على مشاركة مجموعة من الفنانين والفنيين - لكن يبقى للمخرج المسرحى دوره المحورى والأساسى كقائد الأوركسترا، وذلك لتحمله أكبر وأهم الأدوار فى المسرح الحديث، حيث يتحمل بمفرده مسئولية القيادة الفنية والفكرية بما يمتلكه من رؤية محددة، بدءا بإختيار النص وإنتهاء بتقديم العرض الذى تتكامل فيه جميع عناصر الفرجة المسرحية.

وصقل موهبة المخرج وتنمية قدراته وتدريبه ليست بالبساطة والسهولة التى قد يتصورها البعض، بل قد يتطلب الأمر ضرورة خوض التجربة العملية، بالإضافة إلى ضرورة توافر بعض القدرات الخاصة منذ البداية فى من يتصدى لمهمة الإخراج، وقد أجمع كثير من المتخصصين على أنه ليس فى إمكان أى دراسة معهدية فى فن الإخراج أن تضاهى فى الأهمية تلك المميزات الشخصية كالذكاء واللباقة وسرعة البديهة، أو حب الزعامة والقدرة على القيادة، كما أنه ليس فى مقدور أى دراسة معهدية أن تنبت الطاقات البدنية والعاطفية اللازمة لتحمل العمل الشاق أو التذوق الفطرى للآداب والفنون المسرحية، وإن كانت تلك الآراء لاتنفى بالطبع أهمية دراسة الفنون والموسيقى، والإهتمام بعلوم الفلسفة والتحليل وعلم النفس والمنطق، ودراسة علوم الطبيعة التى تتيح فهما أساسيا وضروريا لخواص الصوت والضوء، وقبل هذا وذاك ضرورة دراسة فنون الأدب الدرامى.

وقد شهد النصف الثانى من القرن العشرين محاولات جادة وتجارب هامة لمبدعات اقتحمن عالم الإخراج المسرحى بكل ثقة واقتدار فنجحن فى تقديم عروض بديعة وفى تحقيق إضافة حقيقية ومن بينهن على سبيل المثال: مارثا جراهام وآن هولبرين وتجارب الرقص الحديث بالولايات المتحدة، جون ليتلوود وتجاربها بالمسرح البريطانى، اريان منوشكين وتجربة مسرح الشمس بفرنسا، جوديث مالينا وتجربتها الهامة بفرقة المسرح الحى مع جوليان بيك بالولايات المتحدة الأمريكية.

ويجب التنويه بأن المسرح النسوى ليس هو ذلك المسرح الذى تكتب عروضه وتخرجها وتقوم ببطولتها المرأة فقط، كذلك ليس هو المسرح المعنى بمعالجة قضايا المرأة فحسب كقضايا الزواج والطلاق والإجهاض ومشاكل الختان ،


نورا أمين

## منيرة المهدية وفاطمة رشدى وسميحة أيوب نماذج مشرفة للريادة




عبير على

فالفرق كبير بين مسرح نسائى ومسرح نسوى، وكذلك الفرق كبير أيضا بين الفضفضة والبوح والسرد وبين مناقشة وتحليل وعرض القضايا النسائية بصورة درامية سواء قامت بتقديمها المبدعات أو شارك فى تقديمها المبدعون أيضا.

وإذا كان كل من الفكر والمتعة (أو المضمون والشكل) هما جناحا الإبداع فى الفنون المسرحية فإننا حين نتحدث عن المسرح النسوى أو عن التجارب النسائية الرائدة فى مجال الإخراج المسرحى فإن العروض المقدمة يجب أن تتسم بخصوصية ما سواء فى الشكل أو المضمون، ولذلك فقد فشلت تلك المحاولات الخاصة بتنظيم مهرجانات للمخرجة المسرحية، وأصبحت فعلا ضجيجًا بلا طحن ومجرد تظاهرة إعلامية، حيث لايجوز أن نفصل بين إبداعات المبدعين كما نفصل بين الرجال والنساء بعربات مترو الأنفاق!!.

تجارب إخراجية نسائية بالمسرح العربى: تضمنت قائمة الإبداعات المسرحية بالوطن العربى بعض المحاولات المضيئة التى قامت بها بعض الفنانات فى مجال الإخراج المسرحى، ولكنها للأسف لم تستمر طويلا، وبالتالى فإنها لم تشكل تيارا مستقلا.

وإذا كانت الريادة المسرحية تحسب لسلطانة الطرب بديعة مصابنى (زكية حسن) كأول مصرية مسلمة تقف كمغنية وممثلة على خشبة المسرح، ثم تصبح صاحبة فرقة باسمها بعد ذلك فإن الريادة النسائية فى مجال الإخراج تحسب للقديرة فاطمة رشدى، التى اقتحمت مجال الإخراج بعرض "أنا كارنينا" لتولستوى، والذى منحت بطولته للفنانة الكبيرة/ زينب صدقى حتى تتفرغ لمهام الإخراج، ثم قامت بعد ذلك بإخراج مسرحيتى "ماكون دى لاين" لفيكتور هوجو، و"فاطمة" وذلك عام 1939كما تضم قائمة الفنانات اللاتى اقتحمن مجال الإخراج أيضا المطربة المسرحية فاطمة سرى، والتى شاركت أثناء اشتغالها بفرقة "الحديقة" بإخراج مسرحيات غنائية عديدة. هذا ويذكر أن الفنانة القديرة أمينة رزق قد قامت أيضا بتقديم ثلاث تجارب إخراجية لمسرحيات قصيرة وذلك أثناء فترة إشرافها على فرقة "المسرح الشعبى".

وتعد الفنانة المبدعة سميحة أيوب من الفنانات اللاتى وهبهن الله موهبة الإخراج، وذلك بالرغم من ندرة الأعمال التى شاركت بإخراجها ، حيث قامت بإخراج "مقالب عطيات" للمسرح القومى عام 1972 و"ليلة الحنة" لمسرح التلفزيون عام 2004 وذلك بخلاف ثلاث مسرحيات قصيرة تم تصويرها تلفزيونيا (دون العرض الجماهيرى).

وإذا تطرقنا إلى العروض المسرحية التى لم تقدم جماهيريا على مستوى الإحتراف فيجب ذكر إسهامات كل من الفنانة نعيمة وصفى التى قامت بإخراج عدة مسرحيات بالمعاهد العليا للبنات، وكذلك إسهامات د.سميرة محسن وإشرافها على مشاريع التخرج بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

وتضم قائمة المخرجات اللاتى قدمن عروضا بمسارح الدولة كلاً من: د.ليلى أبو سيف ("أوكازيون" بالمسرح الكوميدى، "الأم شجاعة" لفرقة الغورى)، د.ليلى سعد ("الجدران" لمسرح الطليعة، وتجربة مسرح القهوة)، زينب شميس (مونودراما "عديلة" لمسرح الطليعة)، هدى شعراوى (للكبار فقط لمسرح العرائس، "الدنيا رواية هزلية" للمسرح الحديث)، ريم حجاب ( استغماية ليه؟ لمسرح الشباب، المرأة التى جاءت فى السادسة لفرقة الغد).

كما تضم قائمة المخرجات حاليا كل من: عفت يحيى، نورا أمين، رشا الجمال، عبير على، عزة الحسينى، منى أبو سديرة، ريهام عبد الرازق واللاتى قدمن عروضهن من خلال الجامعة الأمريكية أوالمراكز الثقافية الأجنبية أو ببعض المهرجانات الخاصة بالهواة أوالمسرح المستقل أو من خلال فرق الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وتجدر الإشارة إلى أن الوطن العربى قد شهد خلال السنوات الأخيرة مشاركات متميزة وجادة لبعض المخرجات ومن أهمها: تجارب نضال الأشقر، د.سهام ناصر (لبنان)، مها الصالح، رولا فتال (سوريا)، سوسن دروزة، مجد القصص (الأردن)، رائدة أبو غزالة (فلسطين)، كلثوم أمين (البحرين)، عواطف نعيم (العراق)، رجاء بن عمار، زهيرة بن عمار (تونس)، الشقيقتان/ حميدة و فوزية أية الحاج، صونيا (الجزائر).

د. عمرو دواره



• صندوق التنمية الثقافية قرر عرض مسرحية «قهوة سادة» للمخرج خالد جلال بمسرح مركز الإبداع بالإسكندرية خلال أبريل الجارى.

# جودى دينش تفقد دورها فى «سيدة الحزن»

# وتعلق: لا تحزنوا هذه إرادة الله ولا اعتراض

هكذا شاءت الأقدار.. ولعبت لعبتها.. لتأخذ من بشر.. وتهب بشرا آخرين فتأخذ مالا من فلان وتعطيه لآخر.. وتمنع هذا من الحركة لتهب الآخر الفرصة ليتحرك بدلا منه.. وتأخذ دوراً من هذه لتعطه لتلك ...

توجهت نجمة المسرح والأوسكار الهوليودية " جودى دينش" ـ التى اشتهرت بدور سيدة المخابرات "السيدة م " فى سلسلة أفلام جيمس بوند ـ إلى باب الخروج .. لمغادرة مسرح "ويندهام " بلندن مساء.. لتزل قدمها قرب الباب .. وتسقط .. وقد شعرت بألم شديد .. جعلها تطلق صرخات مدوية .. ليلتف حولها العاملون والمسئولون بالمسرح وكذلك المارون بشارع " شارينج كروس" .. ويتم نقها سريعا إلى مستشفى ويندهام ...

وقد قضت هذه الليلة تحت إشراف الطبيب المعالج .. الذى صرح بأن جودى قد أصيبت بالتواء شديد بالكاحل .. وأكد أنها فى حاجة ماسة للراحة لمدة كافية .. وألا تثقل على قدمها المصابة لفترة يتم تحديدها من خلال المتابعة لحالة القدم المصابة ...

ولهذا فإن جودى لن تتمكن من أداء دورها فى عرض " مدام دى ساد " أو "سيدة الحزن " للكاتب "يوكيو ميشيما " وكم كانت سعادتها كبيرة بهذا الدور .. وقد ذهب الدور للممثلة البديلة " مارجورى هايورد" ـ ومصائب قوم عند قوم فوائد ـ وقد صرحت جودى من غرفتها بالمستشفى فى أول كلمات تنطق بها بعد الحادث :

" لا بأس .. لا بأس .. لا تحزنوا .. هذه إرادة الله .. ولا اعتراض.



جودى دينش تحمل الأوسكار



**جمال المراغى**

## حكايات من دفتر الذاكرة

# محسنة توفيق: «خطفت» أول أدوارى من جارتى

# .. ووقفت على المسرح يوم وفاة والدتى

فى كواليس العرض المسرحى «سيدة الفجر» الذى تعود به إلى المسرح بعد غيبة طالت لأكثر من عشرين عاماً التقت «مسرحنا» بالقديرة محسنة توفيق التى فتحت لنا «خزانة ذكرياتها» لتهبنا بعض نفائسها.. واختارت محسنة أن تتوقف عند ثلاثة أيام فارقة فى المشوار الذى طال لسنوات وسنوات.

اليوم الأول الذى اختارت محسنة توفيق أن ينطلق منه قطار ذكرياتها كان ذلك اليوم الذى شهد وقوفها لأول مرة على خشبة المسرح وهى طفلة لا يتجاوز عمرها عشرة أعوام.

تقول محسنة: كنت أهوى العزف والغناء ولى صديقة تشارك فى فريق المدرسة المسرحى، حضرت معها إحدى البروفات وقلت لها مازحة «لماذا لا تعطوننى دوراً؟!» وبالمصادفة سمعتنى «الناظرة» فقالت للمدرس المسئول عن الفريق «فلندرب محسنة على دور البطولة ونجعلها احتياطية لبطلة العمل حتى لا تحدث أى مفاجآت» فطلب منى أن أقرأ العمل أمام المرآة وأتى إليه فى اليوم التالى وأنا أحفظه.

وتتابع: وضعت كرسى أمام المرآة لأجد نفسى فى عالم مسحور، عشت يومها حالة لن أنساها وفى اليوم التالى استعدت الحالة نفسها وأنا أؤدى أمام المدرس والناظرة واللذان قررا أن أكون أنا بطلة العمل والفتاة الأخرى هى الاحتياطى وظللت لفترة طويلة أشعر بالخجل وتأنيب الضمير كلما رأيتها فى المدرسة أو فى شارع الملكة نازلى حيث كانت جارة لى.

من المسرح المدرسى إلى مسرح الدولة.. انتقلت محسنة توفيق وكانت «أول شهادة» تحصل عليها عندما ضمها المخرج نبيل الألفى لأسرة مسرحية «قيس ولبنى» ودربها على الغناء وعندما وقفت أمام لجنة تضم أحمد علام وجورج أبيض أثنيا طويلاً على أدائها.

اليوم الثانى فى دفتر ذكرياتها كان عندما حصلت على وسام العلوم والفنون وهى طالبة بكلية الزراعة.. التى تخرجت فيها «ممثلة» وبطلة لعدد من الأعمال المهمة مثل «جميلة» و«حاملة القرابين» وبعدها انقطعت عن المسرح لفترة قبل أن تعود من خلال نصوص مهمة مثل «منين أجيب ناس» و«دماء على ستار الكعبة».

وفى آخر محطات التذكر توقفت محسنة توفيق عند يوم رحيل والدتها، ووقتها كانت تقدم مسرحية «ثورة الزنج» للكاتب الفلسطينى «معين بسيسو»، يومها شعرت محسنة توفيق بالانهيار وبقسوة الأيام.. ولكن صديقتها الكاتبة «صافيناز كاظم» نصحتها بأن تتماسك وتذهب إلى المسرح، حتى لا يتوقف العرض، ورغم قسوة الاقتراح وصعوبته إلا أن محسنة وجدت نفسها مدفوعة للأخذ به، وذهبت إلى المسرح ومع تصفيق الجمهور سقطت دموعها وشعرت أنها وحيدة وتفتقد والدتها بشدة.

محسنة توفيق

**مرام سعيد**

## مجرد بروفة



**يسرى حسان**

# حصل لنا الرعب!!

فكرت كثيراً فى الإخراج .. نسيت موضوع التمثيل ..ليس يأساً ولا حاجة.. اكتشفت أن كل عروض المسرح المصرى لا تستطيع استيعاب طاقاتى التمثيلية الهائلة .. اعتبرنى مغروراً لو سمحت.

ثم إننى مرتبط بأسرتى، وبأشياء أخرى لا تعلم أسرتى شيئاً عنها، ولا أستطيع المشاركة فى عروض عالمية بما تتطلبه من سفر وتنقل من دولة إلى أخرى.. وكذلك ما سوف تفرضه علىّ نجوميتى من وقوف لساعات أوقع الأوتوجرافات.. أو جلوس لساعات برضو، أرد على إيميلات المعجبات.. أو الاستجابة لإلحاح وغلاسة الصحفيين ومعدى برامج التليفزيون لإجراء حوارات والذى منه.

الإخراج أكثر مناسبة لى الآن فى هذه المرحلة من تجربتى الفنية الطويلة والعريقة - لا تقرأها العريضة أو اقرأها إن شئت - والمسألة فى غاية السهولة والبساطة .. لست فى حاجة إلى نصائح الدكتور سيد الإمام ورفاقه.. لست فى حاجة إلى دراسة أو قراءة أو خبرة أو حتى وعى.. هذه الأشياء التى يتحدث عنها النقاد والمخرجون فى ملف هذا العدد .. كيف يأتيهم النوم هؤلاء القوم بعد هذه العقد والكلاكيع التى يضعونها فى طريق المخرجين الموهوبين بالفطرة .. وبالفترة كذلك.. والطامحين إلى الارتقاء بفن المسرح فى بلادنا والبلاد المجاورة.. عليكم بكيت وكيت وكيت .. من أين سيأتى المخرجون إذن بوقت وطاقة للقيام بكل هذه الأشياء المزعجة التى تسبب لهم كوابيس أثناء الليل وأطراف النهار.. والتى يستعيذون بالله من الشيطان الرجيم كلما سمعوا بها.. لا وقت لدى المخرجين ولا لدىّ أنا شخصياً ، باعتبارى واحداً من أبرزهم، للعمل بهذه النصائح .. «التسلح بالأدوات اللازمة» لماذا لا يشترى النقاد دماغهم .. ليست حرباً يا أخوتى حتى نتسلح لها.. ثكلتك أمك منك له.. الحياة أبسط من ذلك بكثير.. ثم إننا أخوة بالفعل ولا يجب أن نخسر بعضنا من أجل شوية أدوات لاراحت ولاجات.

لا تعقدونها .. أرجوكم .. لو طبقنا معايير الجودة التى أفتيتم بها لأخرجنا 90٪ على الأقل من مخرجينا من جنة المخرجين التى دخلوها بدون أى تذاكر أو رسم دخول وبدون حتى دعوة من الدعوات التى ينشرها أشرف زكى هنا وهناك.

الدكتور سيد الإمام يشترط على المخرج أن تكون معرفته عميقة بفن الممثل وأساليب توجيهه وتفجير طاقاته الإبداعية .. نعم «تفجير» و «طاقات» حرام والله لسنا فى حرب.. ويشترط أيضا أن يمتلك فهماً ورؤية واضحة لجمهور التلقى .. حتى المقامات الموسيقية عليه أن يدرسها .. دكتور سيد الإمام : حصل لنا الرعب.

باسمى واسم 90٪ من المخرجين الذين يدوخون السبع دوخات بحثاً عن الميزانسين فى المكتبات والسوبر ماركتات أقول لك: ولا كأننا قرينا حاجة .. والتجربة مستمرة رغم أنف الحاقدين .. عيش مع نفسك يا رجل!!


ysry_hassan@yahoo.com



التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر